مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الثانية

العدد التاسع، فبراير 2015

طبعة جديدة (أبريل 2014)

مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك ودار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني

السنة الثانية

العدد التاسع، فبراير 2015

طبعة جديدة، أبريل 2015

تصميم وإخراج: د. جمال الجزيري

تصميم الغلاف: المبدع محمود عبد الرحيم الرجبي

مجموعة سنا الومضة القصصية، مجموعة متخصصة في الومضة القصصية، أسسها في مطلع عام 2014:

أ. عصام الشريف، مصر

أ. عباس طمبل، السودان

د. جمال الجزيري، مصر

مدير التحرير: د. جمال الجزيري

هيئة تحرير المجلة وإدارة المجموعة:

د. جمال الجزيري، مصر
أ. بسّام جميدة، سوريا
أ. عصام الشريف، مصر
أ. عباس طمبل، السودان
أ. حسونة العزابي، ليبيا
أ. هيفاء حماد، سوريا
د. هيفاء حمودة، سوريا
أ. يوسف الكميتي، ليبيا
أ. محمود الرجبي، الأردن

فهرس العدد التاسع (فبراير 2015)

م	العنوان	الكاتب	ص
1	في هذا العدد	جمال الجزيري	5
	حمارتك العرجا: الإبداع الأصيل وطنًا		
2	حمارتك العرجا ضرورة عصرية	د. جمال الجزيري	8
3	لماذا (حمارتك العرجا)..؟	بسام جميدة	14
4	حمارتك العرجاء للنشر الإلكتروني	عباس طمبل	18
5	حمارتك العرجا ولا سؤال اللئيم	هيفاء حمودة	21
6	دار حمارتك العرجا للنشر: اسم يثير الجدل والضحك والتفكر في آن	هيفاء حمّاد	24
7	حمارتك العرجاء.. وسؤال اللئام	عصام الشريف	26
8	حمارتك العرجا!!	حسونة العزّابي	28
9	دار نشر حمارتك العرجا للنشر الالكتروني	يوسف الكميتي	30
	دراسات حول الومضة القصصية		
10	كيف نكتب ومضة ناجحة	يوسف الكميتي	32
11	قراءة في ومضة "صرخة" لجمال الجزيري	هيفاء حمودة	36
12	هجرة الأوطان غربة وشقاء: قراءة في ومضة "تيه" لمحمد الحديني	هيفاء حمّاد، سوريا	40
13	ليس كل ما يلمع ذهبًا": قراءة في ومضة "بريق" لهيفاء حمودة	عصام الشريف	42
14	قراءة نقدية في ومضة "يتيمة" لفاطمة مراد	عبّاس طمبل	44
15	مصيف على ضفاف الموت: قراءة في ومضة صيف لوفاء شبلي	عصام الشريف	47
16	تحليل نقدي لومضة "ترحيب" لعصام الشريف	د. ناهد موسى	49
17	قراءة في ومضة "ضجيج" لأسماء عطة	عباس طمبل	51
18	المكر اللغوي والمفارقة القولية: قراءة في ومضة "قصر نظر" لناهد موسى	د. جمال الجزيري	55
19	أصداء الغبار: قراءة في ومضة "صراع" لهيفاء حماد	د. جمال الجزيري	59
	نجم العدد: عصام الشريف: أطياف ومرايا		
20	الصورة البصرية في رحلة البحث عن الحقيقة: قراءة في ومضة (خُطوةٌ..خُطوةٌ) لعصام الشريف	محمود عبد الرحيم الرجبي	64
21	هوامش على ومضة (إنكارٌ) لعصام الشريف	أ. د. بهاء الدين محمد مزيد	73
22	العصفور والصيّاد: هوامش على ومضة "تصفيق" لعصام الشريف	أ. د. بهاء الدين	76

		محمد مزيد	
23	التوظيف الدلالي للمرايا في ومضات عصام الشريف	بسام جميدة	79
24	الاعتراف بالظل مصالحة مع الذات: قراءة في ومضة "خيانة" لعصام الشريف	هيفاء حماد	88
25	قراءة في كتاب (أطياف ومرايا) لعصام الشريف	د. هيفاء حمودة	91
26	قراءة في نص انعطافة لعصام الشريف	هيفاء حمَّاد	98
27	قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	104
28	الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	118
29	نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة "دليل" لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	131
30	قراءة في ومضة "اغتيال" لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	138
31	دلالة الشكل وبنية التكرار: قراءة في ومضة "مطاردة (2)" لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	143

في هذا العدد

يشتمل هذا العدد على ثلاثة محاور. ويحتوي المحور الأول الذي يأتي بعنوان "حمارتك العرجا: الإبداع الأصيل وطنًا" على 8 مقالات تتناول رؤية إدارة مجموعة سنا الومضة القصصية لدار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، وكيف أن هذه الدار ضرورة عصرية في عالم النشر كي تعتمد مجموعة سنا الومضة القصصية على نفسها في نشر إبداعات أعضائها ونشر الدراسات النقدية الخاصة بالومضة وإيصال رؤية المجموعة إلى القارئ العربي بوجه عام. وتأتي هذه المقالات بمناسبة تدشين صفحة على الفيسبوك باسم الدار، إعلانا بانتقال الدار من اقتصارها على مجموعة سنا الومضة القصصية لتصير دار تهتم بكل أنواع الإبداع الأدبي ونشرها وكذلك نشر الكتابات الأصيلية في النقد الأدبي العربي بهدف تقديم خدمة متميزة وجديدة للكتاب والنقاد والقراء العرب.

ويشتمل القسم الثاني على عدة دراسات نقدية بأقلام مجموعة من النقاد الذين أفرزتهم مجموعة سنا الومضة القصصية، فنجد دراسات بأقلام كل من يوسف الكميتي وعصام الشريف وهيفاء حماد وهيفاء حمودة وناهد موسى وجمال الجزيري وعباس طمبل. ويتناولون في المقالات ومضات لمحمد الحديني وهيفاء حمودة ووفاء شبلي وفاطمة مراد وعصام الشريف وأسماء عطة وناهد موسى وهيفاء حماد وجمال الجزيري

وفي القسم الأخير من العدد الذي يختص بنجم هذا العدد الكاتب المصري عصام الشريف بمناسبة صدور مجموعة ومضاته القصصية "أطياف ومرايا"، نجد 12 دراسة ومقالة نقدية حول الومضات المنشورة في هذه المجموعة بأقلام مجموعة من المبدعين والنقاد: محمود الرجبي، د. بهاء مزيد، بسّام جميدة، هيفاء حماد، هيفاء حمودة، جمال الجزيري.

ويسعدني أن أقدم هذا العدد من مجلة سنا الومضة القصصية للقارئ العربي، سآئلين الله أن تساهم المجلة في القيام بدورها في خدمة الومضة القصصية والإبداع العربي والنقد الأدبي العربي بوجه عام.

د. جمال الجزيري

حمارتك العرجا:

الإبداع الأصيل وطنًا

حمارتك العرجا ضرورة عصرية

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

فكّرتُ في إمكانية الاعتماد على حمارتنا العرجا في مجموعة سنا الومضة القصصية في البداية، فهي مجموعة تطوعية تقوم على فكرة العمل العام الذي يهدف إلى تقديم خدمة أدبية ونقدية للقارئ العربي في مجال الومضة القصصية، وهو مجال كان يعاني في العام الماضي (2014) – ومازال خارج نطاق سنا الومضة القصصية – من الكثير من المشاكل والفوضى. كما أن عملنا التطوعي كإدارة أسست سنا الومضة القصصية وانضم لطاقهما فيما بعد أعضاء متميزون من سنا الومضة القصصية – هذا العمل لابد أن يظل تطوعيا، فلا نحن نهدف للربح ولا نريد تحقيق مصلحة شخصية من وراء نشر كتب سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني ولا مجلة سنا الومضة القصصية الإلكترونية ولا سلسلة كُتَّاب السنا، ولا يمكننا أن ندفع نقودنا أيضا في سبيل قيام أحد بتصميم المجلة آنذاك، فلقد نشأت حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني مع أول كتاب في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني في مايو 2014. ولذلك ظهرت الدار بشكل طبيعي

وتلقائي كي نعتمد على أنفسنا ولا نكون تحت رحمة أو استغلال أحد أو نقع في مشكلة التأخر في إصدار ما ننوي إصداره.

واستقيتُ اسم حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني من المثل المصري المعروف والذي له صياغات مشابهة في العديد من الثقافات واللهجات العربية: حمارتك العرجا ولا سؤال اللئيم. ويدعمه مثل مصري آخر: الشاطرة تغزل برجل حمار. المثل الأول يدعو للاعتماد على النفس حسب ما هو موجود من إمكانات، والثاني كذلك يدعو إلى استغلال الإمكانات المتاحة والاعتماد في الأساس على براعة أو شطارة من تقوم بالغزل/ جودة المادة الثقافية المقدَّمَة.

هل كانت الفكرة تقوم آنذاك على تقديم مادة إبداعية ونقدية جيدة بعيدا عن زخرفة الصنعة وعن التصنع وعن الافتعال وعن البهرجة التي لا تقدم شيئا مفيدا؟ خاصة وأن الومضة القصصية في ذلك الوقت إما كانت غارقة في اللغة المجازية والاستعارية التي إذا تعمقنا وراءها لن نجد شيئا باقيا من النص، كما أنها في مجموعات أخرى كانت مجرد تلاعب بالألفاظ وأقوال مأثورة وحِكم وأمثال وما إلى ذلك مما يخلو من روح الإبداع، فمثل هذه الكتابات اتضح من خلال الدراسات التي نشرناها في مجلة سنا الومضة القصصية أنها كتابات استبدادية تفرض وصايتها على القارئ، كما أن

الراوي يفرض من خلالها وصايته على الشخصية القصصية ويمارس عليها استبداده وجبروته الأجوف.

نشرتُ أول كتاب في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني باسم حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ويقترن بذلك في صفحة الغلاف وصفحة حقوق الملكية "منشورات سنا الومضة القصصية الإلكترونية"، فرحّب أعضاء الإدارة المؤسسون معي آنذاك الأستاذ عصام الشريف والأستاذ عباس طمبل بالفكرة، وتلا ذلك ترحيب الأعضاء الآخرين بهذا الاسم الذي كان له – ومازال – مغزاه المهم بالنسبة لمجموعة سنا الومضة القصصية التي كانت تواجه إعصارَ غُثاءِ فكرةِ الومضة في أذهان القائمين على العديد من المجموعات المخصصة للقصة الومضة.

وربما كان هناك بُعدٌ آخر يكمن وراء الاسم، فالكثير من المجموعات الخاصة بالومضة تنظر للومضة القصصية نظرة أخرى، وكأنها عبارة عن أقوال بليغة وحكم وأمثال تخلو من السرد الفني، فأردنا أن نوصل فكرة أن المثل يمكن تطبيقه عمليا في الجانب الفني أو التقني البسيط الذي نعتمد عليه، وعندما يتعلق الأمر بالكتابة الإبداعية فلابد أن تحتفظ كتاباتُنا الإبداعية من تلك الأمثال والحكم بالبساطة العميقة وماعدا ذلك تنفتح على كل تجارب الإنسان المعاصر – بعيدا عن العيش في جلاليب آباء الآباء وجلاليب الأسلاف – وتنفتح أيضا على اللغة المعاصرة وعلى كافة أنواع فن أو فنون

السرد لتستفيد من الأنواع السردية المكتوبة ومن الأنواع السردية المرئية كما في الفن التشكيلي والسينما ومن السرد كما هو موجود بشكل غير مباشر في المسرح من خلال الحوار، وما إلى ذلك من مجالات فنية متعددة، بما يلبي حاجة الإنسان المعاصر إلى سرد بسيط وعميق ومكثّف وموحٍ ودال، بل مشبّع دلاليا برغم بساطته الظاهرة، ذلك أننا نؤمن إيمانا تاما بأن الومضة القصصية بنت القصة القصيرة جدا كفن سردي بدليل أن الومضات القصصية المنشورة ورقيا قبل ظهور الومضة على الفسيبوك والمنتديات الأدبية كانت منشورة في مجموعات قصصة ومنها ثلاث مجموعات لي نشرت فيما بين 2001 و2010.

حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني دار تقوم على الاعتماد على الذات بعيدا عن احتكار وجشع الناشرين وبعيدا عن روتين الهيئات الحكومية المتخصصة في النشر، فهي تنشر الثقافة بالمجان دون رغبة في الربح بحيث يصل إبداع الكاتب إلى القارئ مباشرة دون أن يدفع الكاتب شيئا أو يدفع القارئ شيئا أو تجني دار النشر ربحا ماديا، فكلها جهود تطوعية كما ذكرتُ أعلاه. والحمد لله، بعد أن كانت الدار فكرة في رأسي ظهرت عفوية في مايو 2014، صارت لها الآن هيئة إدارية متنوعة من خمس دول عربية: محمود الرجبي (الأردن)؛ بسام جميدة وهيفاء حماد وهيفاء حمودة (سوريا)؛ عباس

طمبل (السودان)؛ يوسف الكميتي وحسونة العزابي (ليبيا)؛ عصام الشريف وجمال الجزيري (مصر).

طوال عمرها القصير – بداية من مايو 2014 حتى وقتنا الحالي في فبراير 2015 – أصدرت حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني عدة كتب خاصة بالومضة القصصية، فلقد نشأت هذه الدار كما ذكرتُ أعلاه في أحضان مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك، وهو مجموعة متخصصة في مجال الومضة القصصية إبداعا ونقدا وتنظيرا وتأصيلا. فأصدرت ستة كتب في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني بداية من مايو 2014 حتى ديسمبر من العام نفسه، وسيصدر الكتاب الذي يضم الومضات القصصية المنشورة في مجموعة سنا الومضة القصصية في شهري يناير وفبراير 2015 في مطلع مارس القادم بإذن الله. كما أصدرت ستة كتب أيضا في سلسلة كُتَّاب السَّنا التي تنشر كتبا لأعضاء مجموعة سنا الومضة القصصية ويشتمل الكتاب على ومضات عضو واحد فقط بالإضافة إلى عدة دراسات عن الكِتاب تنشر في القسم الثاني منه، فأصدرت ثلاثة كتب لجمال الجزيري (وميض حروف دانية؛ لقمة تضلّ طريقَها؛ زوايا بكادر خاص) وكتابا لبسّام جميدة (ويبقى النهر متدفِّقًا) وكتابا لعصام الشريف (أطياف ومرايا) وكتابا لهيفاء حمّاد (بوح ياسمين)، والبقية تأتي. كما

أصدرت الأعداد الأخيرة من مجلة سنا الومضة القصصية التي بلغ أعدادها حتى الآن تسعة أعداد غير العدد الحالي الخاص بشهر فبراير.

وتفتح حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني أبوابها لكل المبدعين والنقاد العرب بشرط جودة وأصالة وجدة المادة الإبداعية والنقدية، ويسعدها أن تتلقى مخطوطات الأعمال التي يريد أصحابها نشرها وسيتم تقديم المخطوطات للجنة قراءة تقرأها جيدا وتكتب تقريرها بخصوص جواز النشر من عدمه، والمعيار الأساسي للتقييم يتمثل في أن تكون الأعمال الأدبية والنقدية جديدة ومبتكرة وأصيلة وبلغة بسيطة وعميقة وتحاول أن تترك بصمتها الخاصة في إبداعنا ونقدنا العربيين.

لماذا (حمارتك العرجا)..؟

بسام جميدة، سوريا

عندما همس لي يوما الدكتور جمال الجزيري بأنه سيطلق أسم حمارتك العرجا على الدار التي ستصدر عنها كتب سنا الومضة القصصية، وافقته فورا وسعدت بالفكرة كثيرا، وأفصح لي عن طموحه في أن يرى هذه الدار تكبر وتشتد عودها، وهو الذي عانى ويعاني من موضوع النشر الورقي كما يعاني أي كاتب في الوطن العربي من استغلال دور النشر ومن العبء المادي الثقيل الذي يمكن أن يتكلفه كي ينشر أي كتاب له، ويكون على حساب لقمة عيشه وعيش أولاده.

كانت فكرة، لكنها أضحت واقعا عندما أصدر منها وباسمها ستة كتب في سلسلة كُتَّاب السنا وستّة كتب في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني وعدة أعداد من مجلة سنا الومضة القصصية الإلكترونية، وهي في تزايد مستمر، وهذا بحد ذاته يعتبر إنجازاً يسجل له وللدار الحديثة ولمجموعة سنا الومضة القصصية.

لم أستغرب التسمية مطلقا، ففي ثناياها الكثير من العبر التي تخفيها ويمكن أن يستنتجها المهتم بحال النشر في الوطن العربي.

والحمار بتسميته صَاحَبَ الكثير من الشخصيات الأدبية والسياسية عبر التاريخ وحتى وقتنا الحاضر، وقد أورد الكاتب صالح محمد الغفيلي الكثير من أخباره وتسمياته في كتاب (حمار في الأدب)، ولعل أسعدهم حظا هو المرشح الديمقراطي الأمريكي (اندرو جاكسون) الذي كان الناس يعايرونه بجاك الحمار فأستغل هذه (العبارة) نكاية في خصومة ووضع صورة الحمار شعارا في حملته الانتخابية ففاز عام 1838م، وذهب الحمار شعاراً للديمقراطيين دلالة على التواضع والشجاعة والحب، والفيل شعارا للجمهوريين دلالة على الوقار والقوة والذكاء، ثم تأتي جمعية الحمير المصرية كأشهر جمعية أسسها رائد المسرح المصري والعربي زكي طليمات في مصر عام 1932، ومن أشهر أعضائها طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ومشاهير من الأطباء ووجهاء المجتمع والمثقفين وبلغ عدد أعضاءها 30ألف عضو، تعطي شرف عضويتها ابتداء من لقب (حرحود) أى جحش صغير ويترقى في سلم الألقاب حتى يصل للقب (حامل الحدوة)، وقد تكلفت هذه الجمعية تركيب تشغيل أحد الأجهزة الطبية الضخمة في مستشفى بطنطا بمبلغ وصل إلى 126الف جنية، فهي بالمناسبة جمعية خيرية تخدم الناس وتساعد الفقراء واليتامى والأرامل، وقد رفضت الحكومة إعطاءها ترخيص بسبب اسمها غير اللائق (على حد تعبيرهم) وقد قلدتها في ذلك عدة جمعيات عربية.

والحمار هو صديق للسياسيين كما هو صديق الأدباء فقد رأس فرانسوا ميتران جمعية للحمير بعد تركه للرئاسة في فرنسا، ويثبت لنا المؤلف صالح الغفيلي أن الحمار هو حيوان سياسي أيضا وليس اجتماعيا واقتصاديا فحسب، فقد ساهم بأريحية فياضة في الانتفاضة الفلسطينية وقام بنقل كتب طلبة المدارس الفلسطينية على ظهره بعد أن تعذر نقلها مجتازا الحواجز الإسرائيلية بشجاعة، وكلنا يعرف "حمار جحا" ثم يليه في الشهرة "حمار الحكيم" الذي استعاره الأديب "توفيق الحكيم" من كاتب إسباني وألف العديد من الكتب عن حوارات جرت بينه وبين الحمار حتى أسماه النقاد "تلفيق الحكيم" لأنه لفق واستعار الحمار.. ويأتي بعده فى الشهرة "حمار شهاب الدين" الذي حوله الكاتب "أنيس منصور" من "حمار" إلى "حوار".

ويقال للحمارة أم نافع، وأم تولب، وأم جحش، وأم وهب، ومنه نوع يصلح لحمل الأثقال ونوع لين الأعطاف سريع العدو يسبق براذين الخيل.

اقترن الحمار بالنسبة لليونانين بإله الخمرة ديونيسوس، كما قدس الرومان أيضا الحمار، مستعملينه في قداساتهم التطهرية.

لذلك أقول لمن يستغرب التسمية وأوضح إنها جاءت عن قناعة راسخة لتحمل عنا هموم النشر ونقدم من خلالها أنفسنا للوسط الأدبي بطريقة

احترافية آملين في الوقت ذاته أن يتطور العمل أكثر وأن يكون لنا تواجد فعلي على أكثر من صعيد..

حمارتك العرجا ستكون ملتقى للمبدعين وللكلمة الهادفة، وسنمد من خلالها أيادينا لمن يريد أن يقدم نفسه معنا وبيننا، واضعين نصب أعيننا هدفا واحدا وهو الارتقاء بالثقافة بشكل عام وتأسيس لفن الومضة وإتاحة النشر أمام من ليس له القدرة على النشر راجين في ذلك المنفعة العامة ليس إلا.

هي خطوة على طريق الألف ميل، وستعقبها خطوات أخرى إن شاء الله، وستكون حمارتك العرجا رفيقة دربنا في هذا المشوار الطويل.

حمارتك العرجاء للنشر الإلكتروني

عباس طمبل، السودان

للكتابة ألمٌ ربما أشد من آلم المخاض، لا يحسها إلا الكاتب الصادق الذي يكتب ليفرح بخروج الجنين من رحم معاناته وإحساسه برسالة الأدب، يكتب ولا يبتغي من قلمه تكسبًا أو شهرة زائفة أو يتخذ الأقلام أو بالأحرى كُتاب مجموعات "الفسيبوك" المنتشرة مطية لتحقيق أغراضه التي تختلف من نموذج الي آخر حسب تفكير كل شخص. تعتبر دلالة هي الاعتماد على النفس في كل شيء، وعدم الخنوع لأي شخص مهما كان يمثل من مركز ثقل أو نقطة محورية في أي مجال، وقد تمثل أيضًا السخط على ما آل إليه واقع الحال في الوطن العربي من اللهث وراء الربح دون الأخذ في الاعتبار الفائدة العامة سوء أكان ذلك في المجال الأدبي أم في كافة المجالات الأخرى، لذلك أتى هذا الاسم توظيفًا للمثل المصري (حمارتك العرجاء ولا سؤال اللئيم)..

كانت فكرة تأسيس هذه النافذة للنشر الإلكتروني موفقة جدا أتت من خلال تشاورنا مع دكتور جمال الجزيري أحد المؤسسين لمجموعة "سنا الومضة القصصية" وصاحب الفكرة، و نظرًا لحاجتنا الماسة لنافذة تخص المجموعة بعد أن مررنا بعدة تجارب مع دور نشر عربية كانت عبارة عن

مفاوضات للتوصل لصيغة مرضية ونظام مريح يكفل لنا طباعة ونشر سلسلة كتب المجموعة الورقية على أمل أن تكون تكاليف الطباعة والنشر في متناول يدنا كمؤسسين للمجموعة "الفسيبوكية" من حيث التكلفة المالية، ومن خلالها هذا التواصل وجدنا مُغالاة شديدة ومبالغة في العروض التي قُدمت لنا لطباعة مجموعة هذه الكتب، ووضح لنا أن التوجه السائد هو الجشع وعدم إنصاف المؤلف بأي حال من الأحوال. ومما ذكره لي الكثير من الناشرين هذا القول: "من يشترى كتب لأشخاص لا يعرفهم أحد؟! وهل هناك قوة شرائية في سوق الكتب حتي أستطيع كناشر استرداد حتي الحبر الذي كتبت على الورق ناهيك عن فوائد مادية تعود بالربح لي وللمبدعين؟ ومن يقرأ أساسًا حتي اتفق معك على مبلغ ربح نظير هذه المواد التي نشرتها لك ورقيًا بعد البيع وأنا لا أضمن بيع هذه النسخ أساسا؟"

لذلك كان خيارنا الرابح والوحيدة هو اللجوء للنشر الإلكتروني، ووجدنا أنه الحل الأمثل لنا، وكما هو منتشر على النت هناك دور نشر الإلكترونية أخرى تعمل بشكل جيد وتنشر عدة كتب من مبدعين ينتمون لبلدان عربية مختلفة، والتوجه الذي اتفقنا عليه منذ تأسيس هذه النافذة هو التفكير الجاد والعمل للمصلحة الثقافة العربية دون أن نتقاضى من أي عضو من أعضاء المجموعة أي مبلغ مالي نظير النشر في هذه النافذة، وقد تم نشر سلسلة كتب لمجموعة أعضاء منهم على سبيل المثال: دكتور جمال

الجزيري وعصام الشريف وبسام جميده وهيفاء حماد والبقية إن شاء الله قادمة لا محالة، وعلى أمل أن يتوسع نطاق هذه الدار وتشمل تعاون مع دور نشر الإلكترونية على "الفيسبوك" لأن المستقبل للنشر الإلكتروني خصوصًا لرواد المجموعات الأدبية "الفسيبوكية"، وتكاليف النشر الورقي الباهظ الثمن.

ويبقي فقط التوفيق من الله عز وجل حتي نكمل المشوار ونتوسع أكثر في نشر الأنواع الأدبية الأخرى وألا يقتصر النشر في نافذة (حمارتك العرجاء) على الومضة القصصية وحسب، إنما يتوسع في القريب العاجل كي يشمل نشر القصة القصيرة جدًا والهايكو والروايات والنقد الجيد، وأنواع أخرى بشرط أن تكون موادا جيدة، لأنها نصوص تستحق النشر والمتابعة والجهد بشرط أن تُقدم في قالب يليق بالقارئ العربي الواعي الذي ينتظر إضافة الجديد، لا تكرار عمليات النصب التي تتم باسم الأدب من قبل الكثير من المدعين والمحتالين أصحاب دور النشر المختلفة. ولاحظنا ضعف الكثير من المواد المنشورة في عدة دور نشر ورقية، والناظر لهذه الحالة يجدها نُشرت فقط من أجل الربح والمقابل المادي، والملاحظ أن أُس البلاء هو التفكير التجاري في عملية الإبداع لأنهما لا يتوفقان مطلقًا، فقد كانت نظرتنا لهذه المعضلات بعين الاعتبار وتعاهدانا على - ميثاق الشرف - وهو

(الالتزام التام بنشر المواد الجيدة فقط وعدم نشر أي مادة فنية ضعيفة تحسب علينا كنافذة نشر تهتم بالكم لا بالكيف)... وفق الله الجميع.

حمارتك العرجا ولا سؤال اللئيم

هيفاء حمودة، سوريا

جميلٌ أن نُشيّد صرحاً ثقافياً أدبياً من لبنة كلمات قليلة يتداولها الناس بينهم قولاً دارجاً على ألسنتهم... القليل منهم يعي؛ يتفكَّر في معاني هذا المثل الشعبي، يغوص في مغزاه الحقيقي ودلالاته الاجتماعية الحياتية...

رائع أن تجعل من بذور فكرة يتبناها عقلك فسيلة تسقيها من نبع إيمانك وعزيمتك؛ على أمل أن تراها شجرة وارفة الظلال، يانعة الثمار.

في ظل عالمنا الراهن، وأمام نظرة سريعة، وتمعن ثاقب في مداراته، نجد صورة جليّة لعالم محموم، مجنون، لاهث وراء الماديات والمصالح النفعية، عالم يمتد أخطبوطه المتعالي في كل الاتجاهات. في الوقت الذي نجد فيه تطوراً هائلاً في حقول المعارف والتقانات الحديثة، ومدًّا طاغياً في مجال تكنولوجيا المعلومات والعوالم الالكترونية. هنا يقف الكاتب حائراً وهو ينظر إلى نتاجه الإبداعي باحثاً عن يد حانية تنقله إلى عالم الآخرين.. فيصطدم بريقه بتكالب الكثير من دور نشر الكتب الورقية؛ بل وحتى الإلكترونية، على مقاسمته الجهد والسهر، باقتناص ما يشاؤون من ربحه المادي المؤمل بأي طريقة، فتحبط الآمال وتخيب الظنون.

في مواجهة هذه التطورات ذات المد العابث، نجد أنفسنا أمام موضوع غاية في الأهمية؛ ترى كيف سنمد جسراً تواصلياً بيننا وبين القارئ، ونوصل بالتالي كل ما تجود به القرائح وما تفيض به الأقلام، وكيف نضمن سرعة وصولها في حلَّة جميلة كماً ونوعاً وكيفاً، دون الحاجة إلى الآخرين المتحكمين بالسوق؟؟..

.."ويمتدّ النور ليسعى بين أيديهم"

في مجموعتنا **"سنا الومضة القصصية"**؛ وبعد تجربته في أسواق النشر المحمومة، اتخذ الدكتور جمال الجزيري على عاتقه مدَّ الجسر التواصلي، تحدوه العزيمة والإرادة والإيمان بنجاح المسعى، مؤكداً على معنى الآية الكريمة "..فسيكفيكهم الله"... وجاعلاً بالتكاتف مع ثلة من المخلصين الذين آلوا على أنفسهم أن يكونوا جسراً لإبداعات أعضاء المجموعة، وجعل من المثل الشعبي،**"حمارتك العرجا ولا سؤال اللئيم"**، شعاراً لدار النشر الالكتروني التي نحن بصددها، صارخاً بمن يتخذه مثاراً للهزء والاستغراب، أن ينظر إليه مجدداً، ويعيه من وراء حجب عينيه الناظرة، لينفذ الحق إلى بصيرته الواعية ..

"حمارتك العرجا للنشر الالكتروني" بكل أنواعه وأشكاله، دارٌ للنشر الكتروني، ومستقبلٌ للنشر الورقي، دارٌ واعدة بالخير والعطاء، متميزةٌ بأناقة

الشكل، وعمق الكلمة، ودقة الهدف، منهجها الاعتماد على الذات، والتطلع إلى مستقبل معلوماتي الكتروني واعد بإذن الله.

"وقل اعملوا.....".

دار حمارتك العرجا للنشر: اسم يثير الجدل والضحك والتفكر في آن

هيفاء حمّاد، سوريا

أن تسمى دار نشر باسم حمارة لا بأس. فالحمار حيوان كغيره من الحيوانات. وربما شكله أجمل من القرود والخنازير والضباع. و يعيش طويلاً لمدة قد تمتد إلى أكثر من الثلاثين عاما... هو عامل من الدرجة الأولى. يعرف واجباته ودوره دون مواجهة أحدٍ. فمن طبعه الصبر وتحمل المآسي. الحمار يبقى حمارا حتى لو عاش بين الخيول. لا يغير جلده كالأفعى. فهو يعتز ويفتخر بأصله وليس كبعض البشر. أما أن تكون عرجاء فهذا ما يجعلك تستغرب تارة، وتضحك تارة، وربما تحزن تارة أخرى. لا سيما إن كان لديك الخبرة الوافية والإطلاع الكافي على دور النشر في عالمنا العربي.

حمارتك العرجاء لم تكن عرجاء لو وُجد من يتبنى الكتاب والناشئة. حمارتك العرجاء لم تكن لو وجدت دور نشر تعمل على خدمة الأدب والأدباء والموهوبين.

حمارتك العرجاء لم توجد لو ولو ولو.....

للأسف أن حمارتك العرجاء رغم عرجها تقدم لك خدمات ربما لم يستطع أحد تقديمها أياً كان. فهي لك ولا ينافسك عليها أحد.

ليس مهما أن تكون عرجاء. الأهم أنها تغنيك عن سؤال اللئيم. وهذا ما يقوله المثل الشعبي في مصر(حمارتك العرجة ولا سؤال اللئيم) وربما يقابله في سورية (حمارتك العرجا ولا فرسك الأصيلة) وهذا يعني الاعتماد على النفس واستعمال حاجتك الخاصة بك مهما كانت خيراً من أن تلجأ إلى استجداء الآخرين، وتمننهم عليك.

إذن من هنا نرى أن من وراء الاسم مغزى وربما فهمه الأغلبية. فهو لم يأت هكذا بعشوائية أو ليثير السخرية والضحك. ولكن وكما يقال (إن عرف السبب بطل العجب).

وها هي حمارتك العرجاء ودارنا للنشر الالكتروني. التي أنشأها الأستاذ جمال الجزيري لنشر إصدارات (سنا الومضة القصصية) في البداية من (مجلات وكتب ومضات الأعضاء وسلسلة كتاب السنا) الالكترونية في خدمة الأدب الجيد ودون مقابل. فما عليك إلا أن تكون كاتبا واترك الباقي على حمارتك العرجاء.

حمارتك العرجاء.. وسؤال اللئام

عصام الشريف، مصر

منذ أن أسسنا صفحة "سنا الومضة القصصية" على الفيسبوك ونحن نفكر في طريقة لننشر بها إبداعنا وإبداع أعضاء المجموعة..

وطرقنا سبل النشر الورقي في البداية لكن التكلفة كانت باهظة. وحتى لو أننا كأعضاء اشتركنا معا وطبعنا كتابًا فإن المشكلة الأساسية ستكون في النشر، فأي دار نشر تفضل نشر الروايات.. ظنًا فيما قاله أحد النقاد من أننا في زمن الرواية ، وهو مقولة لا تتبدل ولا تتغير لدى الناشرين، والحقيقة أنها انهارت.. إذ أن عصرنا هو عصر النصوص القصيرة، من قصة قصيرة جدا وهايكو وومضة وتانكو.. لذا فكرنا في أننا كما ننشر إلكترونيا على صفحة المجموعة، فإن النشر الألكتروني للكتب سيكون متسقا أكثر مع القارئ الإلكتروني الذي يقرأ أعمالنا.. ولذا ثرنا على القديم وتمردنا.. وأسس الدكتور جمال الجزيري دارًا للنشر الألكتروني وأسماها "حمارتك العرجا".. وسنتكلم قليلاً عن حكايتها ودلالات الاسم والمعنى..

"حمارتك العرجاء تغنيك عن سؤال اللئيم"..هذا المثل المصري الصميم دليل ونداء لأن يعتمد كل إنسان على نفسه مهما كانت امكاناته خيرٌ له من سؤال من يمنعه ومن يجيبه.. وفي دلالة استخدام "الحمار" وهو

الحيوان الوفي الذي صاحب الانسان من زمن وهو حيوان ذكيّ جدًا ويمتلك ذاكرة رهيبة وهو حيوان عنيييييد... لا تستطيع إجباره على فعل شئ لا يريده أبدًا.. صبور.. لا يكل ولا يمل من العمل.. يكفيه قليل من المؤن.. كل هذه الصفات الجميلة.. جعلتنا نتمسك بكون دار نشرنا تحمل هذا الأسم وبالطبع تحمل دلالاته.. وأما كونها "عرجا".. فالعرج معروف أنه لن يكون كالسليم.. ولكنه دليله الصعود في السماء أيضا.. وإن شاء الله سيكون عرجنا هنا صعودا في سماء الإبداع..

حمارتك العرجا!!

حسونة العزّابي، ليبيا

حمارتك العرجا عنوان لدار نشر إلكتروني متخصصة في نشر الأعمال الأدبية والنقد الأدبي، عنوانٌ صادم للوهلة الأولى غير أنه – وفي نفس الوقت – يعود بنا إلى حكمة الاولين في تقييم الأمور، حيث نجد المثل الشعبي المصري: حمارتك العرجا ولا سؤال اللئيم!!

وبالتمعن في تفاصيل هذا المثل واستحضار المحتَمل من أسباب نشأته، سنجد أنه يحث على الاستفادة من الإمكانات المتاحة والقدرات الذاتية للحصول على أفضل النتائج الممكنة، دون الحاجة لإراقة ماء الوجه بطلب مساعدة المتربصين لاستغلال حاجات الآخرين ومن ثم إجبارهم على قبول شروطهم المجحفة.

ولعل في اختيار إدارة سنا الومضة القصصية آنذاك لهذا العنوان تحديدًا تأكيدا لإصرارها على الاعتماد على مجهوداتها الذاتية من أجل الوصول بفن الومضة القصصية إلى المستوى اللائق بها ووفقًا لرؤيتها العلمية بالخصوص

حمارتك العرجا!!

عنوان جاذب ويحمل من السخرية الشيء الكثير ومن الإصرار الشيء الأكثر، وحتى محاولة تجاهله والقفز من فوقه لن تلغي رغبة القافزين في العودة إلى ما قبل لحظة القفز بغية الوقوف على دوافع قيامهم بذلك، وهو في حقيقة الأمر نصرٌ لحمارتنا العرجا على كل متجاهليها الإصحَّاء أو من يعتقدون أنفسهم كذلك!!

تحية لصاحب الفكرة، د . جمال الجزيري

تحية لإدارة المجموعة لموافقتهم عليها

وتحية مسبقة لكل من يقف عندها ولو لبرهة، ولكل من من يحاول القفز من فوقها سائلين الله له السلامة وعودة الوعي !!

دار نشر حمارتك العرجا للنشر الالكتروني

يوسف الكميتي، ليبيا

تم إنشاء هذه الدار في مايو 2014 م وهي دار نشر أسسها ويشرف عليها الدكتور/ جمال الجزيري وهي مقتصرة حاليا على النشر الالكتروني فقط بانتظار خطوات أشمل في قادم الايام بإذن الله.

أثار الاسم الذي أطلق على الدار جدلا واسعا وتساءل البعض عن ماهيته. وهو تساؤل مشروع على أية حال. الاسم مشتق أو مأخوذ ضمنا من المثل الشعبي (حمارتك العرجا ولا سؤال اللئيم)، ولا أعتقد بأن تفسير المثل يحتاج منا غوصا عميقا لاستخراج المعنى.

ومن هنا نقول إن الاسقاط الساخر للاسم والذي يسلط بقعة ضوء ولو خافتة على واقع المبدع العربي والصعاب التي يواجهها في نشر إبداعاته والتي نجزم بأن الكثير والكثير منها لا يزال حبيس الادراج يعلوه الغبار، ولايخفي عليكم السبب. ومن هذا المنطلق تأسست هذه الدار. وأبوابها مفتوحة لنشر النصوص الابداعية والنقدية والبحوث الادبية ولكل الكتاب والمبدعين الذين لم يجدوا منبرا للنشر. والله ولي التوفيق

دراسات حول الومضة القصصية

كيف نكتب ومضة ناجحة

يوسف الكميتي، ليبيا

تعالوا معا نحاول الإجابة على بعض االتساؤلات المهمة وننطلق بعدها لنكتب ومضات لا ينساها القارئ.

أولا//

س/ ماذا يريد القارئ؟

ج / فلنحاول الإجابة على هذا السؤال معا فنحن عندما نكتب نصوصا ونطرحها في أي فضاء كان فالمستهدف الوحيد منه هو القارئ.. فدعونا نفكر ونحزر معا الذي يريده القارئ منا ككتاب.. دعونا نفكر بصوت مسموع حتى يسمع بعضنا بعضا ونستفيد.. ودعونا نطرح على أنفسنا بعيدا عن مسامع القراء وهمسا بعض الأسئلة التي لن يسمعها غيرنا.. هل نبدأ..... حسنا.

س1/ هل نشرت نصا ولم يتفاعل معه أحد؟ هل حدث هذا معك؟

ج1/ بالطبع حدث هذا معك ومعي ومع غيرنا الكثير.

س2/وهل سألت نفسك لماذا؟ ولم تجد جوابا.....دعونا نخمن الجواب ويبقى سرًّا بيننا.

ج2/ بعض القراء تستهويهم الإثارة السريعة مما يجعلهم يملون ويتركون النصوص بطيئة الحدث وهذا لأن الناس يقرؤون لأسباب مختلفة، ومعظم القراء إن لم يكن كلهم يحبون الجملة غير المتوقعة في المكان المناسب، وهنا مربط الفرس ويكمن المفتاح السحري أيضا. رد فعل القراء قد يختلف في النص الواحد وهذا ليس سيئا على الإطلاق... إذن، لابد من استثمار الخيال في إنتاج شخصية تحبها أولا ومن ثم يأتي الوصف للحظة الفارقة وإبراز جمالية اللحظة حتى يشعر المتلقي بلذة عارمة وهو يقرأ.. هل وعيت ما أرمي إليه.. إذا، لابد من وجود شخصية في كل النصوص قصيرة كانت أم طويلة يرتكز عليها السرد ولها ملامحها وصفاتها وحركاتها وسكناتها ككائن حي داخل كلمات في سطر.... والآن هل وفقنا في إجابة هذا السؤال...أعتقد ذلك.

مارأيكم الآن أن نفتش في عقل القارئ عن سؤال آخر....دعونا نفتش جيدا ..هل وجدتم السؤال؟..نعم إنه هو

س3/ هل أجد نصا يبقيني مشدوها ولا يبارح عقلي، فأقرأه مرات ومرات.

هل عرفتم الجواب على هذا السؤال.. دعونا نجيب عليه همسا فيما بيننا حتى لا يغش القارئ ونكون علمناه سرًّا من أسرار القلم وحتى لا يسمعنا النقاد، فلقد رأيت أحدهم يقف بالقرب منا..

ج3/ نعم، أحسنتم، هي الحبكة أو التكنيك في كتابة نص قصير يكون مبهرا، ودعونا نسأل أنفسنا سؤالا جانبيا:

كيف نفعل ذلك؟ وكلنا يريد.. وسنحاول إجابة معا في نقاط سريعة وامضة.

1- الكتابة بطريقة سلسة والابتعاد عن التفخيم والمغالاة في البلاغة اللغوية.

2- لا بد لنا من كتابة النص مرات ومرات وبصياغات مختلفة وقراءته على أنفسنا أولا قبل أن ندسه في قلب القارئ.

3- لابد من توليد أفعال سردية تشير للمكان والزمان حتى لا نخرج من الحالة السردية الشيقة الى الحالة الشعرية الجامدة.

4- لابد أن ندع الشخصية تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها دونما تدخل يذكر منا تجاه ذلك إلا في حالة ضمير المتكلم لأن مشاركة الشخصية حركاتها وخلجاتها يعد استبدادا غير مقبول من الكاتب ويجعل أبسط قارئ لا يلتفت لما تكتب بعد ذلك وتفقد نصوصك مصداقيتها.

5- إذا كتبنا نصا رمزيا، فلابد من ترك دلالات أو مفاتيح صغيرة يستطيع القارئ التقاطها حتى يفتح بها غموض النص ويتلذذ بقراءته.

6- كذلك يجب أن نضع في حسباننا أن النصوص القصيرة لا تحتمل الترهل بأي شكل من الأشكال، فلا بد من وضع كل كلمة في مكانها بحيث إذا حذفت إحداها اختل النص.

7- العنوان.. والعنوان هو عتبة النص وليس هو النص نفسه، بل هو عبارة عن عتبة مرور للدخول إلى داخل النص، ولا يمكننا بأي حال إذا أردنا نصا مدهشا وقويا أن نأتي بعنوانه مباشرا يشي بما في المتن، فبذلك نكون قد افسدناه من حيث أردنا إصلاحه..ولا يجب الاتكاء على عنوان النص بحيث إذا حذف العنوان لا نستطيع فهم النص..

والآن وبعدما اتفقنا على كل هذه النقاط ..هيا لنبدأ الكتابة بعيدا عن عيون القارئ ونبهره بنصوص وامضة تأخذه معها بعيدا محلقا في سماء الإبداع..

قراءة في ومضة "صرخة" لجمال الجزيري

هيفاء حمودة، سوريا

صرخة

أينقطعُ النورُ عن حضانة الأطفال يا أولادَ الملاعين؟ سنوات في سبيل صرخة.عيونكم بالمقابل.

إيحاءات....

جدليّة النور والظلام ..

بغض النظر عما يحمله مفهوم الجدليّة من معانٍ كبيرة وعميقة، فإنني سأتناوله هنا بمفهومه اللحظوي الموجود في الومضة القصصية. هذه الجدليّة قائمة على الشدّ والجذب حيناً، وعلى التناحر حيناً آخر.. فالنور والظلام يتصارعان منذ الأزل، وأبناء الظلام باطلون؛ لأنهم أتباع الشر، ولأنّهم النبض الذي يعلو ويهبط على إيقاع الخوف والعنف.. وأبناء النور يقدسون الحياة، والبقاء دائماً لطهرهم ونقائهم.

من خلال دلالات النور والظلام المطروحة في هذه ومضة "صرخة (2)[1]" لجمال الجزيري، فإنه يمكننا قراءة هذه المقطوعة الموسيقية

[1] جمال الجزيري. زوايا كادر خاص. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، يناير 2015. ص 19.

المعزوفة على أوتار الألم، والاستغراب، والسؤال الكبير .. ماذا حدث؟ ولماذا ..؟!

- المكان: حضانة الأطفال، مكان النور الذي تنمو فيه شتلات الحياة، ورودٌ مازالت أزراراً صغيرة وهم قطعٌ من لحم ودم آبائهم .. (صورة تمثل النور ..) هؤلاء؛ فلذات الأكباد الذين تحملت أمهاتهم وآباؤهم مرَّ العناء من أجل أن يسمعوا صرخة النور وهم يعانقون وجه الدنيا، وجه الحياة ..

- الزمان: وقتٌ لا يعرف الوقت، عشوائيُ القسمات والحضور، يمثل زمن الرعب والعتمة، في حين الأمور كلُّها ترتدي عباءة الغرابة، وقناع الخوف؛ هي صورة (تمثل الظلام..).

الاستفهام المعلن المتمثل بالإنكار الشديد لهذا الفعل البعيد عن الإنسانية، الفعل الذي يعرّي الأيادي السوداء التي غطت نور الشمس بعصابة سوداء، وهو سؤال كبير يخرج عن مفهومه القريب إلى ما هو أبعد، ويقوم بالوظيفة الانفعالية لذاك الحدث.

هذا الفعل المستهجن تواشج فيه الاستفهام والنداء للتعبير عن هذا البديل.. الظلام في حضرة النور والبياض، في حضرة الطفولة البريئة من كل الأفكار السوداء التي طغت على الحياة الجديدة..

أما في الجانب الإبلاغي للغة كتعبير وانفعال، فقد كان النداء؛ الصرخة التي سحبت معها سمة من قام بالفعل كوجود وتربية وأخلاق.. (يا أولاد الملاعين) وقد عنى أنهم عديمو التربية، لا يعرفون الحق، ولا يقدسون الجمال.. ويمكن أن يكون نداءً عاماً لمن هم معنيون بهذا الفعل، ليكون بمثابة التعبير عن الرفض الشديد لما يحدث في المكان الأوسع من حضانة الأطفال التي اختزل في مضمونها الآخر الحياة بما فيها..

في الجملة السردية الثانية (سنوات في سبيل صرخة)؛ جاء التعبير الزمني (سنوات) ليحمل في ثناياه دلالات انتظار الأم والأب لـ (صرخة) المولود، ومعه ضوء العين ونور الحياة...

ويشتد الحنق ليصل إلى أعلى امتداده.. "عيونكم بالمقابل"، ليطيح بالأفق المحدود، ويبعثر الرؤية المتدنية. وبعدُ... فإنّ من اغتال النور لا يستحق إلا سحب نور عينيه؛ إنه ثمنٌ غالٍ، مقابل ثمن أغلى...

لقد سرحت الأسماء والأفعال بصفتها الدلالية داخل النص، فجاءت متناسبة متناغمة مع موضوع النور والظلام، وكان الهدف منه:

النور: أطفال، الحضانة، صرخة، نور الحياة (الوجود).

الظلام: يا أولاد الملاعين، عيونكم.

كذا السرد بضمير المتكلم من زاويته؛ فقد وضعنا أمام حالة ساخطة مستهجنة متمنية الردّ على الفعل، ناهيك عن أنها عبرت عنها نبرة الملفوظ والقيم العاطفية الحاملة له..

هجرة الأوطان غربة وشقاء: قراءة في ومضة "تيه" لمحمد الحديني

هيفاء حمّاد، سوريا

تيه[2]

النوارس التي هجرت البحر ولم تلتفت لتوسلاته، أصبحت جائعة تطارد أسماك الزينة.

لم تهجر الأوطان؟ ألا تعيش في قلب كل مواطنيها كما يعيشون في قلبها؟ أتهون الأوطان إلا على من هانت عليه نفسه؟ وإن توسلت للمهاجرين ألا يفعلوا، لماذا لا يلتفتون لها؟ إن كانت الهجرة حق، فالبقاء حق وواجب. تتوسل الأوطان في كل حالاتها في سلمها قبل حربها. فكيف يمكن أن تترك في السلم وتهون في الحرب؟ هذا ما قرأته بومضة "تيه" لمحمد الحديني.

فالموطن الرئيسي للنوارس هو ساحل البحر، فلماذا تهجره؟ إلى أين سترحل؟ وهل ستجد موطناً مثله؟ هل ستجد دفئاً كدفء موطنها سيما وأن النوارس تحب الدفء؟ أم أنها لم تعد تجد دفئاً فيه وترنو إلى مكان آخر تطمح إلى دفئه؟ لعله ذلك! أو لربما أنها لم تعد تجد غذاءها؟ أو ضاقت بطيور أخرى أتت تقاسمها مكانها؟ وهل ذلك يستدعي الهجرة والتخلي عن

[2] محمد الحديني. "6 ومضات". **ومضات ديسمبر 2014**. الكتاب السادس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني ويصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية. تحرير وتقديم: د. جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، يناير 2015. ص 20.

موطنها الذي نشأت فيه بدل الوقوف في وجه من جاء يعتدي عليه؟ لا أحد يدري سبب هجرتها؟ فالبحر توسل إلى النوارس قبل هجرتها (هجرت ولم تلتفت لتوسلاته) ولكنها لم تلتفت.. إذن هي ناكرة للعشرة وللسنوات التي أمضتها على سواحله. فها هي لم تهتم لتوسلاته. ربما توسلاته كانت حباً بها وربما كانت للدفاع عنه؟ وفي كلتي الحالتين أتتركه للغير؟ ألا يمكن أن تقاسم موطنها أوجاعه؟ البحر موطن يتسع للجميع كأي وطن يحاول التمسك بأبنائه. ماذا سيتبع هجرتها و يتمخض عنها؟ هذا ما تكشفه لنا الجملة الثانية بالفعلين(أضحت، تطارد) أضحت جائعة. ياللخيبة إن كانت قد هجرت موطنها من أجل غذائها! فها هي تستيقظ جائعة! أي أنها أيضاً باتت ليلتها دون غذاء. ماذا سيحل بها من الصباح؟ لا بد لها من البحث عن طعام وأي طعام (أسماك الزينة) التي هي الغذاء الرئيسي للنوارس والتي سيفقدها البحث عنها الدف الذي وجدته في ذلك المكان إن الذي هجرت إليه. فأسماك الزينة تعيش في الأعماق السحيقة أو في أحواض الزينة في المنازل والمحلات التجارية. فإن أرادت البحث عنها في أعماق البحار هذا يستدعي الغوص بعيداً بالمياه الباردة. واحتمال النجاة بعيد. وإن أرادت غير ذلك فلابد لها من السرقة واقتحام المنازل والمحلات. وفي الحالتين هو الموت.وإن نجت فأي حياة تعيش. إذاً هو الشقاء والغربة.

وهذا ما أجده في هجرة الكثيرين من أبناء وطني.

"ليس كل ما يلمع ذهبًا": قراءة في ومضة "بريق" لهيفاء حمودة

عصام الشريف، مصر

بريقٌ

بكتْ قصةُ عشقي على نفسها، ابتسمتُ لخلاصي منها، فقد اكتشفت زيفها.

عندما نفتح النص من بابه "بريق"، نجد أن البريق من البرق وفي دليله الضوء الباهر وانعكاس الضوء وارتداده من سطح ما، ربما هذا الضوء الباهر هو ما يجعلنا نغمض أعيننا لنرى، "دكتور جمال الجزيري :الومضة هي أن تغمض عينيك لترى."

النص الذي أمامنا مكون من ثلاث جمل، الأولتان عبارة عن لوحتين نستطيع تخيلهما كلوحتين مرسومتين بريشة فنان، ونستطيع تخيل شخوصهما، الشخصية الأولى "قصة عشق تبكي نفسها"، وهي قصة عشق نستطيع أن نحدد أصحابها، فالراوي/ة صاحبة القصة وهذا ما نراه في ضمير الملكية "الياء"، والراوي هنا مشارك في الحدث يرويه من منظوره هو، الطرف الآخر مغيب تماما من الومضة، فاي قصة عشق لها طرفان، لكننا هنا لانلمح الطرف الثاني إلا من خلال أثره في تكوين قصة العشق هذه، دون أي أثر له غير ذلك، البكاء على النفس في دليله النعي، وكأننا هنا

أمام لحظة وداع ورحيل، ونهاية لقصة عشق عرفت مآلها ومصيرها...وهي تغادر حياة الراوي\ة، ولعلنا حتى هذه اللحظة نتعاطف مع من يبكي ونأسى لحاله، وخصوصا من يبكي نفسه.

ولكن الجملة الثانية جملة صادمة، فالراوي/ة لا يشاركنا هذا التعاطف، بل يقابل هذا البكاء بابتسامة! هنا الصدمة.. أو اللوحة الثانية ابتسامة الراوي مقابل البكاء..تدفعنا للتساؤل كيف لا تتعاطف مع القصة الباكية نفسها؟ ولم؟ وماذا حدث؟..هذه الأسئلة تدفعنا للبحث عن إجابة والانتقال للجملة الثالثة لكشف النقاب عن السبب في هذا التناقض، الجملة الأخيرة جاءت تقريرية خالية من الحدث تقرر فيها الراوية أنها اكتشفت زيف القصة..

كنتُ كقارئ أفضل أن تترك لنا المبدعة أن نستشف نحن هذا بدلا من تقريره وذلك من خلال شحن هذه الجملة بحدث، وهذه الملاحظة لا تقلل من جمالية الومضة والسرد ولا اللغة السلسة دون تعقيد وهي لغة معاصرة ومستخدمة في حياتنا اليومية..

قراءة نقدية في ومضة "يتيمة" لفاطمة مراد

عبّاس طمبل، السودان

يتيمة

رعشة من الخوف هزتني، وهو يختم أوراق كفالتي، وابنته تتابعني بنظراتها المملوءة باليتم.

المتأمل لهذه الومضة يجد أن قسوة القلب تسيطر على الشخصية المساعدة في هذه الومضة للكاتبة اللبنانية فاطمة مراد، التي سلطت لنا الضوء على سلوك شخص يوقّع على أوراق كفالة يتيم ولديه ابنة على قيد الحياة، وهو الأمر الذي بدأ غريبًا لم نعتاده في مجتمعنا العربي، وقد تعودنا أن من يكفل يتيمًا في الغالب لم يمن الله عليه بإنجاب الذرية والأبناء، وينتهج هذا السلوك لحاجته الماسة للإحساس بالأبوة المفقودة .

لذلك فقد كان الأولى بهذا المعروف الأقربين، وربما يقودني هذا التصرف لطرح تساؤلٍ قد يبدو مهمًا: لماذا أعترت الرواية رعشات الخوف؟ عندما رأت هذا السلوك الذي يعكس معضلة نعاني منها في مجتمعاتنا العربية بشدة، وهي ظلم ذوي القربى الذي يقع على الأخ، أو الابن، أو البنت، أو الأب، أو الأم أشدة قسوة ومرارة من سواه. وكثيرًا ما نجد أن العلاقات تكون بشكل أرحب وأكثر قبولًا لدي الصديق الغريب من ذوي

القربى، وربما ينتهج الناس هذا السلوك نظرًا لاعتبارات كثيرة وتعقيدات في هذه الحياة الممتلئة بالمشاكل والخلافات الأسرية والعائلية ومنها – الوراثيات وخلافات اختيار الزوجات – أو أي معضلات أخرى قد تؤدي الي نفور الأقرباء من بعضهم بعض، وقد نقلت لنا الراوية هذه اللحظة الفارقة الدالة عن حياة هذه الابنة المحرومة من حنان هذه الأب والتي أضحت كاليتيمة ووالدها على قيد الحياة.

بالنسبة للمدي الزمني لهذه الومضة، فهو قصيرة نسبيًا ما بين لحظة الخوف التي سرت في جسد الرواية ورفضها لسلوك هذا الشخص.

الشخصيات واضحة في السياق السردي وهي رواية رافضة لسلوك هذا الشخص/ الأب المريض نفسيًا، مما يدل على تعرضه لمواقف في حياته جعلته يتصرف بهذا الشكل المعيب في حقه كأب، وابنته يتيمة فاقدة لحنان الأب وهو على قيد الحياة. وهنا نجد أن ثلاث شخصيات شكلت بناء هيكل النص الأساسي وأتت حسب السياق السردي لمقومات هذه الومضة القصصية على خلاف ما تأتي عليه معظم ومضات المجموعة التي تأتي في شخصيتين رئيسية ومساعدة، وكنا قد عقدنا مقارنة بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدًا للتفريق نوعيًا بينهما وذكرنا من قبل أن الفرق بينهما ربما يكون المدي الزمني للنص وتوظيف الشخصيات..

البداية حدثيه وأدخلتنا الراوية في الحدث مباشرة والنهاية في هذه الومضة ربما تكون حدثيه أيضًا. مكان الحدث: قد يكون ملجأ للأيتام حدث فيه هذا الموقف الذي لفت انتباه الرواية، المدي الزمني للنص: هنا الفعل الماضي غير المحدد بمدى معين، أسلوب السرد: الومضة مروية بضمير المتكلم، المنظور السردي في الغالب داخليًا..

العنوان (يتيمة) هنا مثل حالة هذه الطفلة التي تعاني من اليتم ووالدها على قيد الحياة ولكنه ربما لم يكن اختياره غير موفّق من قبل الراوية على أساس اختيار العناوين الرمزية الموحية التي تمثل إحدى عتبات النصوص السردية، وربما إذا كان العنوان (عبث) كان سيمثل الحالة العبثية الذي يعيش فيها معظم الأزواج في مجتمعنا العربي المعاصر، مما ينتج عنه الكثير من المشاكل في حياتهما الزوجية تأتي كتداعيات للاختيارات – الزوج أو الزوجة – غير المتأني والمبني على أساس سليم يؤدي بدوره الي استمرار قطار رحلة حياتهم الزوجية بكل سهولة ويسر بشكل متفاهم، نتيجة لهذه المشاكل المتكررة بينهما التي برزت على السطح وأدت الي شيوع مثل هذه الحالات النفسية السيئة وهي كراهية كل ما هو متعلق بهما، لذلك الأبناء يصبحون ضحايا المشاكل الدائمة التي قد تصل لطرق مسدودة لا رجعة فيها مطلقًا.

مصيف على ضفاف الموت: قراءة في ومضة صيف لوفاء شبلي

عصام الشريف، مصر

صيف..

كان يخشى حدوث مصاب جديد معه كما حدث في الصيفين الماضيين. قتلته شظية فأصيبت زوجته.

لعل الخمس سنوات الماضية من حياة أمتنا العربية زادت قربنا وارتباطنا.. فبالاضافة لرابط اللغة والدين والدم، زادتنا الآنظمة العربية رابطًا جديدًا، أل وهو الموت!

بحس إنساني تلتقط المبدعة السورية وفاء شبلي الحدث وتقيده في نص غاية في الإدهاش، عنوان الومضة "صيف" والصيف أحد مواسم السنة ، وهو الموسم الأشد حرارة وقيظًا، نلجأ فيه للبحر لنلطف لهيب حرارة الصيف، وقد يكون هذا ما فعلته الشخصية الرئيسية في الومضة، فالخوف زاد، وفصل الموت هو أشد الفصول ضراوة في حياة الشخصية ، يطارده ويلفحه بالخوف، ومن فرط خوفه يهرب لذاته، لكن ما سبب كل هذا الخوف، صيفان ماضيان يا صديقي وهو يفقد حبيبا تلو حبيب، البدء بالفعل كان في أول الجملة أعطي مساحة كافية لترسيخ الخوف في ذهن القارئ، وأكدت "صيفين ماضيين" هذه الصورة وبررت الخوف، ولكن الدهشة تنعقد عند

الجملة الثانية "قتلته شظية"، فلم يكن الخوف ملاذا آمنا يا صديقي إذن، كان عليك المواجهة، كان علينا أن ننبذ الخوف ونتحد لنواجه هذا التحدي، الجملة الثالثة "فأصيبت زوجته" هنا تنعقد المفارقة، مفارقة الصورة، فالشخصية الخائفة الهاربة هي من تموت والمصيبة تلم بالزوجة الأرملة، فماذا أفاد الخوف؟

تحليل نقدي لومضة "ترحيب" لعصام الشريف

د.ناهد موسى

جامعة الملك عبد العزيز- جامعة سوهاج (مركز اللغات والترجمة)

من غربتي عدت محملا بالهدايا التافهة، بحثت عن معارفي، لقيتني الجثث المتحركة بنظرة مستغربة.

ومضة **ترحيب** للكاتب عصام الشريف واحدة من سلسلة ومضات تتناول موضوع الغربة وتأثيراتها على النفس الإنسانية. وتتسم هذه الومضة بالقيمة الفنية لأسباب عدة: فالعنوان "ترحيب" ينطوي على سخرية من واقع الومضة وهو الجفاء وعدم الترحيب بالغريب العائد. وتبدأ الومضة بتقديم "من غربتي" على "عدت" للدلالة على قسوة الغربة وأنها الوازع الأساسي للعودة.

ويلفت النظر استخدام الكاتب لأفعال تنطوي على الحركة و الإيجابية : "عُدت" وهي تحمل الحنين و"بحثتُ" وهو فعل يعكس ما في قلبه من لهفة. بينما استُخدم الفعل "لقيتني" وهو فعل يحمل شيئاً من الصد والسلبية من قبل "معارفه". "أما الحال "محملاً" فيوحي بما يثقل كاهله من هم الغربة والعودة

معاً. أما وصف الهدايا "بالتافهة" فلأنها فقدت قيمتها لمن اشتراها ولمن ستهدى إليه.

واستخدام الكاتب لكلمة "معارفي" وليس "أهلي" أو أحبتي" له ما يبرره حيث أن تأثير الغربة المدمر ثنائي الاتجاه، فقد تُبدد المشاعر تجاه الآخرين في نفس الوقت الذي تخبو مشاعر الغريب/ المغترب تجاه من تركهم.

كنت أتمنى ألا يستخدم الكاتب كلمة "متحركة" ليصف الجثث. واستأذنه في اقتراح جثث "راكدة" لأسبغ عليهم شيئاً من السلبية وفتور المشاعر الكامن في الركود. بالنسبة لوصف النظرة بأنها "مستغربة" كنت اتمنى لو وصفها بأنها "جامدة" لتتماشى مع "الجثث". لأن الاستغراب ليس في مجمله مذموماً، فقد يحمل الدهشه. وقد يكون من المستغرب عودته أصلاً.

تعد هذه الومضة في مجملها قطعة فنية تعبر عن حالة انسانية بالغة الصدق والألم.

قراءة في ومضة "ضجيج" لأسماء عطة

عباس طمبل، السودان

ضجيج

فررتُ إلى وحدتي من قسوة يوم مكتظ بالضوضاء.. سمعت للصمت جلبة، التفتُ لظلي وابتسمت.

سأبدأ مقالتي بهذه العبارة التي نُسبت للجاحظ وقال فيها: "الأفكار ملقاة على قارعة الطريق" ونرى أن فكرة جدلية الظل والذات قد استهلكت في المجموعة عن طريق عدة ومضات نُشِرت من قبل ومنها على سبيل المثال في مجموعة "عناق ظلال مراوغة" للأستاذ جمعة الفاخري الذي تكرم بنشر عدة ومضات منها، وكذلك الأستاذ عصام الشريف والأستاذ يوسف الكيمتي، لذلك يحتاج كاتب الومضة القصصية الي تأنٍ في إنتاجه حتى لا يقع في فخ الأفكار المكررة التي تجعل نصوص الومضة القصصية في الغالب بلا طعم إن كُررت فكرتها أكثر من مرة، حتي إن عُولجت وفق سياقات نصية مختلفة من كاتب لآخر كلٌ حسب حالته النفسية حين كتابته للنص وتراكماته المعرفية والثقافية التي تختلف من بيئة لبيئة ومن مجتمع لآخر. وعلى مدي عام من تاريخ تأسيسنا للمجموعة قل ما وجدنا نصوصًا فارقة مميزة توضح

لنا مدي تطور العقل المترجم لهذا الجنس الأدبي المراوغ الملتبس الذي لا زال في طور التجريب والتنظير فنًا ونقدًا..

وهنا في هذه الومضة القصصية للكاتبة المغربية أسماء عطة يأبي الجسد إلا أن يفر إلى ركن قصيٍّ قابع في زاوية ما ويكون أنيسًا مع ظله عندما يفر من قسوة الحياة، وقد نجد في الكثير من الأحيان الظل هو الأنيس وهو المرآة التي يقف أمامه الجسد كي يتجمل للتواصل مع الذات والإنصات لها بعيدا عن ضجيج الحياة، لذلك البداية الحدثية بالفعل الماضي (فررتُ الي وحدتي) قد تمثل تكرار هذا الفرار الذي كفل للراوي أن يسمع للصمت صخبًا وضجيجًا، لذلك ما كان له إلا أن ينظر لظله ويبتسم وهو ما جعله يعطي لهذه الشخصية خصوصيتها وثراءها.

إذا تطرقنا للمدى الزمني لنص الومضة نجد أنه قصير نسبيًا ويلتقط لحظة زمنية فارقة في حياة الشخصية الرئيسية، ما بين الفرار من الوحدة والالتفات لظل، والابتسامة التي قد تكون الفعل المحفز لمواصلة الفرار كلما زادت أعباء الحياة.

الشخصيات نستشفها من سياق السرد، على أنه شخصية رئيسية تعاني من ضغط الحياة وتسطير عليه همومها حتي صمته يسمع له ضجيجا وصخبا، والشخصية المساعدة تمثل الظل التي قد تمثل رمزية لشخصية ما

لصيقة بالراوي وهنا تأويل هذه الومضة مفتوح لكل قارئ يزينها بالإطار المناسب حسب حالته النفسية..

البداية حدثيه بالفعل الماضي (فررت) والنهاية أيضًا كذلك بالفعل الماضي ابتسمت، مما يوحي بأنه حدث انقضى قبل زمن التكلم وقد يكون مستمرًا يوحي باستمرارية حياة الراوي التي تسير بشكل مرهق.

مكان الحدث غير معلوم في النص، لكننا نستشف أنه مكان ما أو حوار يدور بين الراوي وظله داخل عقله، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الراوي يعيش في مجتمع يعاني في سبيل كسب عيشه كحال المجتمعات العربية التي أنهكها غلاء المعيشة.

المدي الزمني للنص هنا الفعل الماضي غير المحدد. أسلوب السرد: الومضة مروية بضمير المتكلم. والمنظور السردي: في الغالب نجد أن الومضات المروية بضمير المتكلم منظورها داخلي لأن الراوي مشارك في الحدث وصانع له، إلا إذا كانت هناك شخصيات أخرى يسلط الراوي عليها الضوء في النص فنجده قد يستخدم منظورًا خارجيًا وهذا ما ورد في كتاب (خطاب الحكاية) لجيرار جينيت.

العنوان (ضجيج) هنا قد يمثل حالة الصخب واللهث لملاحقة متطلبات الحياة لهذا المجتمع الذي يعيش فيه الراوي وقد أتى عنوانًا محايدًا بحيث كفل

للومضة فهمها دون اللجوء لعنوانها، وهو الأمر الذي ظللنا ننادي به منذ زمن على مجموعة "سنا الومضة القصصية" هو تحرر النص عن أسر عنوانه حتي يدرج تحت بنود النصوص السردية ويتوفر فيه أدني مقومات القص. وقد تكون المفارقة حدثيه بسماع الشخصية للصمت ضجيج وضوضاء ثم التفات الراوي لظله وابتسامه..

المكر اللغوي والمفارقة القولية: قراءة في ومضة "قصر نظر" لناهد موسى

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

قصر نظر

سألني محتداً: "ألا تلقين السلام؟". أجبته: "اعذرني! انكسرت نظارتي فضاعت كل الملامح".

بالرغم من أن عنوان الومضة قد يدل على إدانة للراوية، وهذا ما تؤيده ظاهريا كلمة "اعذرني" التي تدل على الاعتذار عن عدم إلقاء السلام هنا، أرى فيها عكس ذلك، فاحتداد هذا الشخص يوحي بتوتر العلاقة بينه وبين الراوية، كما أنه يوحي بوجود علاقة سلطوية بينهما يمثل فيها هذا الرجل سلطة أقوى على الراوية. ومن هنا يأتي الاعتذار في شكل مفارقة ساخرة ليدل على عكس معناه، فقصر النظر هنا يدل على أن ذلك الرجل لا يُرى إلا من خلال نظارة، وكأنه ليس له وجود ولا حضور ذاتي، ومن هنا تنتقم منه الراوية ومن سلطته بطريقتها الماكرة.

تبدأ الومضة بالفعل سألني الذي يشي بأن الومضة أقرب للومضة الحوارية، ويفترن هذا الفعل بكلمة "محتدا" التي تدل على حال السائل عند

طرحه للسؤال. وعندما نقرأ الشؤال ذاته، نجد أنه أقرب للإنكار أو الاستهجان، فينكر السائل على الراوية عدم إلقائها للسلام. والسؤال وطريقة تقديمه من قِبل الراوية يوحي بوجود مقدار كبير من التوتر بينهما، ويشيء أيضا بأن الومضة بدأت نصيًّا بالسئال والتوتر، في حين أن بداية الحدث يمتد إلى ما قبل الومضة بكثير في الزمن. والاحتداد في السؤال احتداد في غير محله لو كان الموقف أو السياق عاديا. فليس أي شخص مطالبا بإلقاء السلام على كل الأشخاص الذين يمر بهم. ولذلك يأتي الاحتداد هنا تعبيرا عن الرغبة في المناوشة، في محاولة استفزاز الراوية، في محاولة فتح مجال للحوار الذي يمكن للمسئول أن يعاود ممارسة سلطته عليها، والاحتداد ذاته تعبير انفعالي عن هذه السلطة.

ويتمثل مكر الراوية في الشق الثاني من الومضة في نقطتين: أولا، لا تقوم بتوصيف حالتها مع الفعل "أجبته" كما قامت بتوصيف هذه الحالة مع الفعل "سألني"، وكأنها تجيب بلا أي انفعال من أي نوع، وكأنها تتكلم ببرود تام مع ذلك الشخص السلطوي. وثانيا، يأتي ردها أو إجابتها على السؤال في شكل مفارقة قولية. والمفارقة القولية – كما ذكرتُ من قبل في أكثر من موضع وعدد في مجلة سنا الومضة القصصية – تتمثل في أن القول يكون له معنى ظاهر غير مقصود ومعنى باطن – وفي الغالب يكون نقيض المعنى الظاهر – وهو المقصود من وراء القول. وتبدأ الراوية إجباتها بطلب

المعذرة، ووراء الفعل "اعذرني" علامة تعجب قد تنسف – على مستوى الكتابة ومظهرها أمامنا على السطر – المعنى المتمثل في هذا الفعل. وهذا ما يتأكد للقارئ من خلال الجملة الحوارية التالية والأخيرة: "انكسرت نظارتي فضاعت كل الملامح". ولا تقوم الراوية بتخصيص كلمة "الملامح" هنا بنسبها إلى ذلك الشخص كي لا تريق ماء وجهه، وهذا من سمات المفارقة القولية أيضا، كأن تقول لشخص أفسد شيئا على سبيل المثال: ما شاء الله! أحسنتَ يا صديقي". فليس القصود هنا الثناء على هذا الشخص، وإنما المقصود توبيخه بطريقة ظريفة تحافظ على ماء وجهه وفي الوقت ذاته توصل له رسالة التوبيخ. وهنا تقوم الراوية بتعميم كلامها بحيث لا ينطبق ظاهريا على السائل بالذات، وإنما يمكنه أن يسري على علاقة نظرِها بكل الأشخاص.

ومن الملاحظ هنا أن انكسار النظارة وما قد يترتب عليه من ضياع ملامح لا يسري على جسم الإنسان ككل، فحتى لو انكسرت نظارة الراوية فعلا، سترى الشخص الذي أمامها أو الذي تمر بجانبه أو عليه، دون رؤية تفاصيل ملامحه الدقيقة جيدا. ومن هنا تكون الإجابة ككل ليست بهدف الاعتذار وإنما بهدف التوبيخ، أو بالأحرى الإهانة والتجريح بشكل لطيف كنوع من مقاومة القهر أو السلطة التي يمارسها ذلك الشخص على الراوية. ومن جوانب المفارقة في إجابة الراوية أيضا أنها قد نقرأها على أنها تلمّح

إلى أن حسن ظنّها بذلك الشخص لم يكن في محله، ولم تقرأ ملامحه جيدا في البداية واكتشفت لاحقا أنها قرأت هذه الملامح/ السمات/ الصفات/ الشخصية قراءة خاطئة، وها هي تقرأها قراءة صحيحة، وتستعمل المفارقة التي لها أكثر من بُعْدٍ لرد الاعتبار لنفسها ولتصحيح ظنّها به.

ومن هنا أيضا يكون عنوان الومضة ذاته مفارقة قولية أخرى ذات بُعدين أيضا، فقصر النظر هنا يتعلق بذلك الشخص الذي لم يستطع أن يلتقط نبرة السخرية في إجابة الراوية، وبذلك يكون هو قصير النظر. كما أن قصر النظر الوارد في العنوان يتعلق بالراوية عندما أحسنت الظن بذلك الشخص، وهو ظنٌّ منعها من أن تقرأ ملامحه بالطريقة المناسبة.

أصداء الغبار: قراءة في ومضة "صراع" لهيفاء حماد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

صراع

راقبت آخر ذرة غبار سبحت خلفه بالفضاء. تنهدت بعمق، حقي الذي استرجعته منه أعادني للحياة.

الغبار في حد ذاته صراع، وهو يدل على غضب الشخصية المبتعدة عن الراوية هنا، والسباحة في الفضاء علامة على خفة الوزن أولا وعلى إمكانية العودة ثانيا. التنهد بعمق يوحي بوطأة الصراع على قلب الراوية، وهو يفرّغ هذا الثقل مؤقتا. استرجاع الحق ولادة جديدة، وفي الغالب يتعلق بالقلب هنا، وكأن الراوية استعادت نبضها. ومضة مفتوحة على احتمالات تأويلية عديدة وعلى استئناف الصراع من جديدة، وفي الغالب سيكون صراعا انتقاميا من الشخص الذي خلّف الغبار.

تبدأ الومضة بفعل المراقبة الذي يوح بأن الراوية تحرص حرصا شديدا على متابعة ما يمثل أمامها. وهي تراقب هنا "آخر ذرة غبار"، الأمر الذي يدل على أن الغابار كان كثيفا قبل البداية النصية، وأن كثافة الغبار تعزز الصراع الموجود في العنوان، فكثافة الغبار دليل على التعارك أو

التشاحن أو التصارع بين الراوية ومن يرحل أو ينسحب أمامها في بداية الومضة. وكون الغبار موجودا خلف هذا الرجل يوحي برحيله الغاضب وبانسحابه (المؤقت) من المعركة.

وتأكيد الراوية على "الفضاء" يوحي بعدم وجود أشخاص آخرين في المشهد، وبالتالي يوحي بأن الصراع بين الراوية وهذا الرجل صراع شخصي ويتعلق بالعلاقة بينهما. وسباحة الغبار في الفضاء يوحي أيضا بأن هذا الغبار لن يتلاشى، وإنما سيظل في الفضاء حتى لو انتقل إلى مجال آخر أو إلى مرحلة أخرى من مراحل الصراع، الأمر الذي يدل على أن هذا الصراع سيتجدد لاحقا بشكل أو بآخر.

وبعد ذلك، تنتقل الراوية من المنظور الخارجي المستعمل في بداية الومضة إلى منظور داخلي ذي مستويين: يتعلق المستوى الأول بتنهدها بعمق لانزياح هذا الهم الثقيل من على قلبها وانتصارها (المؤقت) في هذه المرحلة من مراحل الصراع. أما المستوى الثاني من مستويات هذا المنظور الداخلي، فينقل لنا السبب الذي أدى إلى هذا الصراع ونتيجته. ففي الجزء الأخير من الومضة تعود الراوية بالزمن إلى الوراء لتسليط الضوء على الحق الذي ضاع وتسبب في هذا الصراع. كما تنتقل إلى الصراع من جديد وتركز على استرجاعها لهذا الحق الذي حدث نتيجة لتغلّبها في الصراع. ومن الملاحظ هنا أن تقديم الصراع في الجملة وتحويل الجملة الفعلية في

الأصل إلى جملة اسمية: فبدلا من "أعادني للحياة حقي الذي استرجعتُه" تقول: "حقي الذي استرجعتُه أعادني للحياة" – هذا التقديم يؤكد على الحق ويبرزه في حياة الراوية. كما أن تأخير عبارة "أعادني للحياة" يجعلنا نقرأ الومضة على أنها عبارة عن جملة واحدة تبدأ بالمراقبة وتنتهي بالحياة: راقبتُ الحياة. وكون أن هذا الحق أعاد الراوية للحياة يدل على أن ذلك الحق يتعلق بالحياة ذاتها وبالقلب الذي يمثل نبضة حياة الإنسان، الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى الصراع على أنه صراع وجود وصراع عاطفي في آن، وكأن الراوية استعادت قلبها ومن ثمّ استعادت حياتها.

على مستوى البناء، تبدأ الراوية من نهاية الحدث، وهي نهاية دالة، إذ أنها تجسّد حلقة مهمة جدا من حلقات الصراع الإنساني، وتقدم لنا تفاصيل هذه الحلقة في جملة واحدة من منظور خارجي يجعل القارئ يتأمل تفاصيل الصراع بنفسه ويستخرج منها دلالاته وإيحاءاته. وبعد ذلك تنتقل الراوية إلى منظور داخلي يرجع بنا للوراء لبيان أسباب الحدث ويعود للأمام في آن لكي يقدم لنا نتيجة الصراع من منظور الراوية وكيف أن النتيجة التي حققتها تجعلها تتمكن من معاودة الحياة من جديد بثبات وعزيمة. ومن الملاحظ أن الشخصية هنا شخصية متفردة لها سماتها الواضحة، وهي شخصية تدافع عن نفسها ووجودها وحقها دفاعا مستميتا، ولا تنتشي بالانتصار المؤقت، فهي تؤكد على مراقبتها للحدث ونتيجتها وكأن تتوجس من عودة المعتدي،

وتحرص على أن تكون متيقظة تراقب كل شيء كي لا تضيع منها مكتسباتها.

نجم العدد

عصام الشريف:

أطياف ومرايا

الصورة البصرية في رحلة البحث عن الحقيقة:
قراءة في ومضة (خُطوةٌ..خُطوةٌ) لعصام الشريف

محمود عبد الرحيم الرجبي، الأردن

خُطوةٌ..خُطوةٌ

أحاصرُ السرابَ بعيدًا عن واحتي :"أنتَ وهمٌ، حسنًا ..لتظلّ كذلكَ"، ثم أخطو خطوة مع مسير الضوء !!

عرايا نحن أمام أنفسنا، نحاول ستر حقيقتها دائما بالوهم والأكاذيب التي يمكن تصديقها، لأننا لا نقدر على الوقوف امام مرايا أرواحنا، خوفا من أطياف الماضي التي تسكن الذكريات وتنظر إلينا ساخرة!!

هذه الومضة القصصية المعنونة (خُطوةٌ..خُطوةٌ[3]) ليست أكثر من حياة كلِّ واحد فينا، إنها الحياى السرية فينا، إنها الجزء المظلم منا، إنها رحلة الحياة التي نعيشها حائرين بحثا عن حقيقتنا، التي لو حدقنا جيدا، فسنراها أمامنا ساخرة منا ضاحكة!!

إنها رحلة داخلية في داخل الكاتب وذاته الغامضة، إنها قفزة زمنية بين ألم الحاضر وضياع الماضي والخوف من المستقبل، إنها رحلة وجودية

[3] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 11.

مدهشة، يأخذنا الكاتب فيها دون أن نحرك ساكناً فينا سوى أحزاننا وذكرياتنا عن كلِّ شيء كان يحتلّ أصغر اللحظات في حياتنا!!

يبدأ الكاتب رحلته المؤلمة في الدخول إلى نفسه المتعبة الحائرة، بأن يركب أجنحة كلّ ما يؤمن به من حقائق كاذبة، يسافر بعقله وفكره عبر كلّ المحطات المظلمة، في حقول الذاكرة المليئة بكل أنواع الذكريات، يتوقف عند كلّ المحطات في حياته، فيكتشف أنه يؤمن بما يرى من الحقيقة فقط، مع أن الحقيقة ترتدي كلّ يوم وجها جديدا لنا، لأن الحقيقة لن نتحملها إذا ظهرت عارية، ولكنه يريد أن يؤمن ويفترض ما يريحه، ولكنه يكتشف أن الحقيقة التي لديه ليست كاملة، فنصف الحقيقة أو الحقيقة الناقصة ليست أكثر من كذبة بارعة تختلف عن أية كذبة بأنها يمكن تصديقها، يكمل رحلته عبر ممرات وأنفاق الرفض والتردد والحيرة القاتلة، يكتشف انه يتلذذ بالأوهام الثى يزرعها ويقطفها ويعصرها بيديه، ويؤمن بطعمها مع أنها بلا طعم ولا لون ولا رائحة، يكمل رحلته باتجاه قلبه وأحاسيسه الكامنة، فيكتشف أن البصيرة فيه مغلقة العينين تائهة، فيكسر أقفالها، وفجأة ينبعث من داخله صوت عميق يأتي من مكان عميق يقول: (أخيراً أتيت، تقدم تقدم!!).. فجأة يصبح بعينين جديدتين، فيرى الأشياء التي لم يرها من قبل، أو كان يتظاهر بعدم رؤيتها، يري كلّ شيء على حقيقته الواضحة، فيكتشف انه كان يحيا في سراب واحة خادعة في صحراء الحياة الشاسعة، يجرب فيها كلّ شيء،

ويأخذ منها كلّ شيء، دون أن ينتبه إلى أنه في الحقيقة لم يأخذ منها شيئا واحداً سوى أوهامه الخادعة، فيبدأ رحلته باتجاه النور وباتجاه الحقيقة الخالدة، في رحلة اكتشاف النفس ومعرفة الذات في رحلة الايمان المدهشة!!

لقد درج الباحثون على تصنيف الكتابة وفق رؤى وتصنيفات متعددة، فقد صنفت في ضوء الأداء والصياغة الكتابية إلى نوعين هما: الكتابة الوظيفية، والكتابة الإبداعية، كما صنفت في ضوء الغرض منها إلى:

كتابة تعبيرية Expressive Writing (تعبير الكاتب عن خبرته الشخصية وآرائه) .

كتابة إقناعيه Persuasive Writing .

كتابة وصفية Descriptive Writing .

كتابة تفسيرية (توضيحية) Expository Writing (التي تشرح وتعطي أمثلة).

كتابة حجاجيه Argumentative Writing (التعبير عن الرأي، أو الادعاء، وإبراز المغالطات).

والأغراض السابقة للكتابة يمكن أن تُصبَّ إما في قالب وظيفي أو في قالب إبداعي، وفق الأداء الكتابي للكاتب، ووفق طبيعة القارىء الذي سيقرأ هذه الكتابة.

إن الكاتب يمارس عبر هذه الومضة القصصية بطريقة مدهشة كلّ هذه الأغراض دفعة واحدة وفي تكثيف شديد، في صياغة إبداعية واضحة تماما، يعتمد فيها أسلوب المدرسة الرمزية في الادب، وعبر استخدام الصورة البصرية التي تُعتبر أهم خاصية من خصائص المدرسة الرمزية في الأدب.

يقول الكاتب حكمت مهدي جبار في مقلة له بعنوان: (العنصر الصوري (التخيلي) في الإبداع الادبي و الفني):

(إن العنصر الصوري التخيلي من أهم العناصر التي تميز العبارة الفنية في التعبير الادبي والفني التشكيلي والروائي، وإن المسوغ الفني لعنصر الصورة هو تقريب، لكي يدرك المتلقي/ المشاهد/ القارئ/ النص المطروح. وفي اللغة يظهر (المجاز) كإطار عام لكل اشكال العنصر الصوري باعتباره فنا قائما على التخيل الذي يقوم بإيجاد علاقات غير حقيقية بين الأشياء يسمى (مجازا) وهو تصوير مفترض غير موجود في الواقع انما يوجده الفنان والكاتب والشاعر كوسائل لتقريب الصورة إلى المتلقي ذلك لأن كل الفنون والآداب هي مجازية. إن العنصر الصوري في الفن والأدب والرسم والشعر والقصة والسينما والمسرح والرواية هو أحد العناصر (البلاغية) سواء في النص البصري أو المقروء. ويبرز ذلك من خلال أشكال أو أقسام (الصورة) المجازية كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والترميز والاستدلال والتضمين والتورية والافتراض والمبالغة والإحالة

فتلك الأشكال رغم استخداماتها اللغوية في الابداع الفني الأدبي فهي تلتقي مع الفنون الجميلة الاخرى التشكيلية والمسرحية والموسيقية وحتى السينمائية.)

يقول هوراس الشاعر اللاتيني المشهور :(إن الشعر هو التصوير). و يقول (انطوان كوبيل) أستاذ الفن في الأكاديمية الملكية بأن :على الرسام في أسلوبه الراقي أن يكون شاعرا، لا أقول عليه ان يكتب الشعر، إذ ربما يفعل ذلك من غير أن يكون شاعرا، وعلى الرسم أن يفعل بالعين ما يفعله الشعر بالأذن. ويقول بيكاسو: إن الرسم هو الشعر وهو دائما يكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية).

إن الصورة البصرية في هذه الومضة القصصية تتركز في تشخيص المشكلة أو الشك أو اليأس وتحجيمه من أجل مقاومته، لأنه لا يمكن أن تنتصرعلى عدو تشعر به ولا تراه بعيني, دون أن تغير في نفسك أولا، وهذا يكون في المعرفة والاكتشاف، ثم بالإيمان واتخاذ الخطوة الأولى في التنفيذ، إنها عملية تحول داخلي كاملة، تبدأ بعودة الوعي وتحديد معالم الوهم تماماَ، ثم حصاره في محاولة لإزالته من جذور النفس وإلغاء أيّ تأثير له، يختفي بين ثنايا الروح التي تصنع إرادة التغيير فينا، ولكنه في نفس الوقت حصار بطئ وطويل، لأن النفس لا تقبل التغيير بسهولة، فالتغيير هو انقلاب كامل إلى الاتجاه الاخر، إلي الحقيقة من الوهم، بعد معرفةٍ ورحلةٍ داخليةٍ في

الذات، وهذا يتطلب وقتاً طويلا، مما يفسر عنوان الومضة القصصية (خطوة...خطوة) أي بمعنى آخر، كي تضمن النجاة عليك أن تغير ما في داخلك ولكن ببطء، وببطء شديد !!.

تبدأ الصورة البصرية في القصة من البداية: (أحاصر السراب بعيداً عن واحتي: "أنت وهم، حسناً، لتظل كذلك")، فهو يستخدم بطريقة رائعة جداً الحوار الداخلي في القصة (monologue)، والحوار الداخلي هو كلّ ما يجري داخل الشخصية أو أفكارها ومخاوفها الخاصة، فالكاتب هنا يستخدم ببراعة واضحة الاستعارة المكنية الدالة على التجسيد لذاته الحقيقية، فهو يجسد ما في داخله في قوله: (السراب) و(الواحة) مع ما فيهما من ارتباط وثيق وتناقض عميق في نفس الوقت، فالوهم مريح وهو واحة الجاهلين العاجزين عديمي الإرادة، والحقيقة دنيا كاملة من التعب، ثم يأتي التشخيص باستخدام أسلوب الحوار الداخلي عن طريق الاستعارة التصريحية في قوله: (أنت وهم)، إنه نص يفوح برائحة السريالية والتجريد المتقنة، في صورة رمزية تتطلب ثقافة واعية للغوص فيما يختفي ما وراء النص وما بين السطور الملغمة.

إنها صورة بصرية رائعة، تلعب بين مفهوم المحسوس واللا محسوس، بين المعلوم والمجهول، بين الوهم والحقيقة، أنها أكثر من صورة في صورة واحدة، فهو يتنقل بين المشهد البصري إلى المشهد السمعي، بكلّ سهولة،

فمن مشهد سراب الواحة في الصحراء الذي تراه العين وتكذبه عين البصيرة، إلى المشهد السمعي الذي يؤكد له على وهمية المشهد بقوله وتأكيده على أن حياته الحالية، بكلّ ما تقوم عليه، ليست أكثر من وهم كالسراب تماماً، إن محاصرة السراب في داخله بعيداً عن حياة الواحة المحيطة به، والتي يحيا فيها، مع مقارنة ذلك بالخطاب الداخلي في تأكيد كونه وهم بكل ما يمثله من واقع ملموس، تنتقل الاستعارة المكنية إلى استعارة تصريحية، يُصرِّح فيها عن حقيقته الكاملة، فالسراب أيضا استعارة تصريحية عن الجهل الذي يلد الوهم، والوهم استعارة عن كلّ ما يمثله المحيط (الواحة) في داخله، ثم تأتي جملة (لتظل كذلك) لتربط هذين المشهدين بالبعد الزمني (الأبد) مما يحوله إلى مجاز مرسل كونه له علاقة بالزمن أو كونه جزءاً من الزمن الذي لن ينتهي، إن لم يبدأ الخطوة الأولى والبطيئة في الثورة الداخلية، التي ستقلب كلّ شيء باتجاه انتصار الحقيقة على كل أوهامه الحاضرة، فهو قد وصل إلى نقطة الفصل في معرفة النفس، وحدد كلّ ما يريد الآن من ذاته، وعلية أن يتغير فقط، ولكنْ ببطء شديد، كي يضمن نجاح التجربة وعدم الفشل بسبب السرعة، فالوهم ما زال قويا، قد يكون مات في داخله ولكنه يحيا في كلّ ما يحيط به، وهو يريد أن يتغير كي يغير كلّ ما حوله، فهذه هي الغاية الأساسية من التغيير، لذا فهو ينهي قصته الومضة بالتأكيد على هذه النقطة بالذات: (ثم أخطو خطوة خطوة مع مسير الضوء!!)

فالرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها، ويثير الصورة ثم يتركها تكتمل من تلقاء ذاتها، تماما كما تتسع الدوائر في الماء، أو تماماً مثل تأثير الفراشة، وكلّ ذلك بالاعتماد على الفعالية الذهنية للقارئ، بحيث يصبح القارئ مشاركا تماماً في العملية الإبداعية مع الكاتب وحسب حالته النفسية وثقافته الذاتية عند ابحاره في بحر النص!!

في النهاية أقول: إنها قصة ومضه رمزية بامتياز تام، فهي موغلة في الرمزية، وتفتح نوافذ التشبيه والتفسير والاسقاط على الأشياء كاملة، فالرمزية ترمي الى الايحاء والتلميح، ومن أهم خصائصها التي احتوى عليها نص الومضة القصصية: هي الوحدة العضوية للبناء الفني في القصة، فهي مترابطة تماماَ في سوار واحد هو معني الوهم والحقيقة فقط، ولعل هذه الرمزية الرائعة في هذه الومضة القصصية ما يفسر الايقاع الداخلي والموسيقا الداخلية للكلمات مع أنه نص نثري بامتياز، ولكن الإيقاع أضاف إلى النص بعداً شاعريا واضحًا، زاد من عمقه وتأثيره على القارئ، الحوار الداخلي المستخدم والصورة البصرية والشعرية والاستعارات والتشبيه الضمني البليغ في النص، فالصورة هي أساس الايقاع الداخلي، والرمزية هي الحرية في حد ذاتها وقيدها الوحيد هو القارئ فقط!!

هوامش على ومضة (إنكارٌ) لعصام الشريف

أ. د. بهاء الدين محمد مزيد

جامعة سوهاج، مصر

إنكار

في سردابي سرتُ منحنيًا على شمعتي أقيها ريحَه، فَتُضِيئُه، عند نهايتِه سرتُ مُنتصبًا..

تمنح ومضة "إنكار[4]" أهميّة خاصّة للمكان من خلال تقديم شبه الجملة "في سردابي" على بقيّة أركان الجملة المركّبة. ثم يكون التعارض البليغ بين "سرت" وهو فعل حركة إيجابي مثبت حقيقي والحال "منحنيًا" وفيه سلب وتنازل. هو تنازل له ما يبرّره في الجملتين "أقيها ريحه" - والهاء فيها تعود على "السرداب" - و"فتضيئه" - والهاء فيها تعود على المضمر ذاته والفاعل المستتر هي يعود على الشمعة. وبين الجملتين فاء مراوغة ماكرة قد تكون سببية، حيث يدفع المتكلّم الريح عن شمعته لكي تضيء السرداب، وقد تفيد الترتيب مع السرعة والتعقيب. في الجملة الثانية يواصل المتكلّم السير لكن بعد أن انتصب. تبدأ هذه الجملة كذلك بشبه الجملة "عند نهايته" والهاء فيها تعود على السرداب.

[4] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 28.

عودة شبه الجملة إلى بداية الجملة الثانية تحقّق التماسك بين جزأي الومضة. وكذلك يفعل تكرار فعل "سرت" وتكرار بنية الفعل الماضي متبوعا بحال مفرد – "سرت منحنيا" و"سرت منتصبا". ومن أسباب الترابط كذلك هيمنة المتكلّم في النّص على الأحداث جميعا. فالسرداب منسوب إليه وكذلك الشمعة وهو الذي يسير في الحالتين "منحنيا" و"منتصبا" وهو الذي يدفع الريح عن الشمعة فتضيء السرداب.

وفي الومضة على قصرها توتّر وصراع يجلّيه الطباق بين "سرت منحنيا" و"سرت منتصبا" وبين "سردابي" و"ريحه" من جهة و"شمعتي" و"تضيئه" من الجهة الأخرى. لم ينغلق السرداب ولا فارقته الرّيح، غير أنّ السائر فيه قد انتصب واقفا بعد انحناء مؤقّت. وفي كثافة الضمائر المتّصلة والمستترة في منتصف الومضة - "أقيها ريحَه، فَتُضِيئُه" – ما يكشف عن جانب مهمّ في الصراع والتوتّر فالسائر في السرداب – وهو بناء تحت الأرض - يدفع الرّيح عن الشمعة ليضيء السرداب. الرّيح هي عدوهم جميعا - هو وسردابه وشمعته. ترمز الرّيح في كثير من السياقات إلى تقلّبات الحياة ومنغصاتها وعقباتها.

تستدعي "الشمعة" مقولة شعبيّة دارجة هي "داري على شمعتك تقيد" وتستدعي الريح والانحناء معا نصيحة قديمة جديدة تحبّذ "الانحناء للرّيح حتّى تمرّ". لكن الومضة لا تقف عند حد اجترار المقولة ولا النصيحة فهي

تسلّط الضوء الخاطف الكاشف على الذات، ومن خلال تكثيف الضمائر تنقل التوتّر إلى الداخل – السرداب سرداب المتكلّم، والشمعة شمعته، والنهاية نهاية السرداب، وهو الذي يسير منحنيا إلى أن ينتصب، ويقي الشمعة ريح السرداب علّها تضيئه. لعلّها الروح في انفلاتها من العوائق التي تعطّلها أو القلب وهو يحتال لينجو من الفخاخ المنصوبة أو العقل وهو يراوغ الشراك المشرعة تريد أن تصطاده، أو هي "الذات" وهي تنكر "ذاتها" مؤّقتا لتنجو – أو هؤلاء جميعا.

العصفور والصيّاد: هوامش على ومضة "تصفيق" لعصام الشريف

أ. د. بهاء الدين محمد مزيد

جامعة سوهاج، مصر

"العصفور الذي غادر سربه وحيدا، صفّقت له يدا الصياد." (عصام الشريف: تصفيق[5])

هذا معنى واسع رحب في عبارة ضيّقة محكمة. فيها عصفور ينتمي إلى سرب، وصيّاد ينتظر خروجه من السرب فيصفق لهذا الخروج. فعلان لا أكثر: فعل المغادرة من جهة العصفور وفعل التصفيق من جهة الصيّاد. "وحيدا" تصف حال العصفور وهو يترك السرب. وهي في طباق واضح مع كلمة "سربه". والهاء التي تتصل بكلمة "سرب" لا تفيد الملكية، بل الانتماء.

هذا حال رفقاء السوء حين يهللون لخروجك من كنف أسرتك وأهلك إليهم، فقد أصبحت صيدا سهلا ولقمة سائغة، وحال أعدائك المتربّصين لا يستطيعون نيلا منك إلّا إذا غادرت قومك وتمرّدت على ذويك. "إنّما يأكل الذئب من الغنم الشاردة"، لأنّه لا يملك مهاجمة قطيع حاشد من الأغنام.

[5] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 34.

الغدر أصل المغادرة وفي لسان العرب "الغَدْرُ ضدُّ الوفاء بالعهد ... الغَدْرُ ترك الوفاء" وفي "المغادرة" مفاعلة أي "تارك" و"متروك" وفي الترك نقض لعهد القربى أو الجوار أو الصحبة. وفيه كذلك نقض لعهود الوفاء مع التقاليد التي قد تكون بالية معطّلة. قد يكون الترك اضطرارا وقد يكون اختيارا وقد يكون خيرا وقد يكون شرّا. في ومضة (تصفيق)، ليس هناك ما يشير إلى أنّ المغادرة فعل إيجابي ولا إلى أنّها علامة على الإبداع والتميّز. انظر من يصفّق للفعل. العلاقة بين العصفور والصيّاد هي علاقة عداوة ومطاردة أزليّة، فلا يعقل أن يفرح الصيّاد إلّا حين ينال من العصفور.

تأمّل هذه المعادلة في هذا المربّع، واستنتج منها ما إذا كانت المغادرة في النّص محمودة أو مذمومة وتذكّر أنّ الصيّاد عدو العصفور اللدود:

صديقك يفرح لنجاحك

صديقك يحزن لفشلك

عدوّك يفرح لفشلك

عدوّك يحزن لنجاحك

تصفيق الصيّاد فيه ابتهاج وتشجيع. لكنّه ليس فرحا للعصفور بل فرح به وفيه. إذا صفّق لك أعداء وطنك حين تخرج على وطنك وأهلك، راجع

نفسك، فأغلب الظنّ أنّهم يريدون الانفراد بك. سوف يفتكون بك، وسوف يستخدمونك طعما لاصطياد غيرك من بني وطنك.

التوظيف الدلالي للمرايا في ومضات عصام الشريف

بسام جميدة

كاتب وصحفي سوري

يحاول الكاتب المصري عصام الشريف أن ينسج من القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية ومن مفردات حياته اليومية قصصاً وامضه يضيء بها هذا النوع من الفنون القصصية التي تحاكي عقلية المتلقي بطريقة سردية سريعة أجادها لحياكة مفرداتها بأناقة تامة وتكثيف مدهش وعميق، حيث يتطلب الخطاب السردي أن يكون بعدد من الضمائر أحسن استخدام الكثير منها لدلالات مضمون النص ليكون مؤثرا في نفسية وعقلية المتلقي ويكون بمثابة بصمة خاصة للكاتب الذي امتاز بإجادته لتوظيف الكثير من الدلالات في مجموعته الممتعة "أطياف ومرايا" مازجا الخيال بالواقعية بأسلوب لغوي يجعلك تستحضر الصورة من الزاوية التي يلتقط الفكرة من خلالها...

ولأن الحكاية في الومضة القصصية لا تحتمل التواجد هنا بتفاصيلها، فأنها تعبر عن نفسها بعمق كبير عندما نجد الكاتب يحسن اجتزاء الحدث الأعمق منها وفق رؤيته الإنسانية..

لن أتعمق كثيرا بكل تفاصيل ومضات الكتاب وهي كثيرة، بل سأتناول جزءاً مهما منها وهي المرايا والأطياف التي تعتبر معادل رمزي للحياة وللنص الومضي.

فالمرآة بالمعنى الحقيقي لها هي انعكاس لصورة ماثلة أمامها، والطيف هو ما يمر في الذاكرة من ذكرى لشخص، ويأتي الخيال ليشكل ثلاثية ترتكز عليها ومضات هذا الفصل من كتاب القاص عصام الشريف الذي لم يكن بالتأكيد هو أول من أجاد توظيف المرايا في قصصه السردية ليقول ما يريد قوله في ومضات خاطفة، لكنني أجزم أنه واحد من الذين أبدعوا في هذا التوظيف بالشكل الأمثل والمعبر عندما أفرد فصلا كاملا للمرايا والأطياف في مجموعته التي حملت عنوان الفصل (أطياف ومرايا) ودون فيها /23/ ومضة قصصية جاءت معظمها بصيغة ضمير المتكلم الذي لبى تطلعات الكاتب لتدوين ما يدور في خلده من تعابير مرهفة لقصص واقعية يزخر بها الواقع الذي يحيط به وبنا.

وليس غريبا أن يوظف الكاتب التطابق في العنوان بين الأطياف والمرايا بشكل ينم عن وجود لغة قوية ومتماسكة يستطيع أن يسير بها حيث يريد ليكوّن لنا حصيلة وافرة من المتعة القصصية المبنية على وجود الحدث الظاهر حينا والمخفي في أحيان كثيرة ليفتح لنا الباب على مصراعيه للتأويل

والاستنتاج والقراءة العميقة لومضاته الكثيرة في مجموعته القصصية الأولى.

ولطالما استخدم الكاتب ضميريّ المتكلم والغائب في اغلب ومضاته ليطل علينا من خلالها كراوٍ صريح وحيادي ومندمج لا يخفي دهشته مما يراه في خياله، والأطياف التي تتبدى له وفي المرآة التي تكون صريحة أكثر، فهو بذلك يعبر عن حالات وجع تداهمه كلما نظر فيها ويعبر عنها بومضته **"ندبة[6]"**:

وقفَ يتأملُ وجهَه في المرآةِ، تلك الندبةُ كيف انتقلت من.. القلبِ؟!

وبطريقة استفهامية تفرز الوجع الكامن فيه، ويتابع بنفس الصيغة ليدون لنا ومضة أخرى تحاكي النفس باستغراب واستفهام في ومضته **"بقية[7]"**

درت حول المرآة أفتش عن بقيتي: "ءأنا معتم هكذا؟!""

وغالبا ما يكون السرد بضمير الغائب يعكس اقتراباً من المروي حتى يكون المتلقي في حالة من الاشتباك والتصديق للنص المسرود إلى درجة التفاعل معه في ومضة **"اكتشافٌ[8]"**

---

[6] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 8.

[7] المرجع السابق، ص 10.

[8] المرجع السابق، ص 8.

باغته جواب ظلّه "أنا وهمٌ"، جري إلى المرآة، أذهلَه أنه أخترقها..

حيث تأتي الصورة هنا فيها الكثير من الغرابة وأقرب إلى الفانتازيا الخيالية... فيما يجنح بنصه "**تشابهٌ**[9]"

همسَ لنفسهِ في المرآةِ: "هذا الوجهُ الذي يتابعني يشبهني كثيرًا.. من الظاهرِ فقط.

إلى الاستغراب أكثر مما في أعماقه عما هو ظاهر في وجهه، مشيرا بلغة مخفية الى تصرفاته، مستخدما المرآة لتقول ما لا يريد أن يقوله في شخصية الومضة مستفيدا مما هو متاح في ضمير الغائب من تعابير وتناقضات في حياة الشخصية، كما يمنحه فسحة من تدوين قول الشخصية أو حوارها ليرسم صورة الصراع وانعكاساته بسرد متدرج وجذاب كما هو في باقي ومضات الكتاب التي يمكن مطالعتها في أكثر من فصل، حيث يمتزج السرد في النص بالرمزية بمواءمة جميلة سواء بالإشارة أو التعبير بقصد الالتزام بالأطر الأخلاقية التي يريد النظر إليها أو مواكبة الواقع من خلالها أو رسم ظاهرة تحوم بيننا بكلمات مدهشة عبر هذه الومضة "**رحلةٌ**[10]"

قطع مسافة عمره دون أن يرى مرة واحدة روحه.

---

[9] المرجع نفسه، ص 8.

[10] المرجع نفسه، ص 8.

فيما يستخدم هنا ضمير المتكلم للتعبير عن هذه الحالة في ومضة **"رعبٌ[11]"**

أرعبني ذاك الوجه ينظرُ إليّ، لم أعد أذكرُ صاحبه."...

وينتقل الكاتب بخفة بين ضمائر ومضاته ليحدثنا هنا بضمير المتكلم في ومضته **"جلاء[12]"**

جلوت المرآة جيدا، تمعنت في الصورة، لا زالت باهتة.

دون مواربة عن شخصية موجودة تحاول تلميع ذاتها عبر المرآة ولكن دون جدوى لأن تلميع الظاهر لا يخفي الباطن مطلقاً.

ويترك الكاتب مراياه جانباً بعد أن التقط منها تلك الصور التي دونها، ليذهب باحثا عن أطياف راودته وخيالات تمر به في ومضته **"مشاطرة[13]"**

آتاني طيفها في الصباح، شاطرني قهوتي، ابتسم ثم انصرف، لم أشعر بعدها بمرارة قهوتي.

ليعبر لنا بصورة رومانسية عن مرور طيف من يحب بخياله ليقاسمه قهوة الصباح التي تكررت مرتين في الومضة إنما دون شعور بثقل مرورها على المتلقي...

---

[11] المرجع نفسه، ص 9.

[12] المرجع نفسه، ص 10.

[13] المرجع نفسه، ص 9.

ويتابع الشريف العزف على وتر الرومانسية الحزينة وهو يكتب ومضة **"افتقاد[14]"**

الآن يحاصرني طيفها..في صحوي ونومي،: "آه لو ألمسه".

ليجسد صورة من الوله التي تعيشها الشخصية في ومضته المروية بضميريّ المتكلم والغائب، ضمن تضاد محبب للقارئ "صحوي ونومي"، ويتابع بجملة مروية "آه لو ألمسه"..ولم يكتف بتلك الومضة التي يخاطب بها طيف من يحب ليدون لنا ومضته **"شاهدٌ[15]"**

":رأيتُك بعينيّ"، .. قَبّلها ببرودٍ كالمعتذر، تمتمَ لنفسه :"..وكم من مراتٍ..ولم يرني أحدٌ..؟."

التي يستذكر بها من يحب بقبلة اعتذار لكنه مع تلك القبلة يستذكر قبلات غيرها كان هو نفسه شاهدا عليها...

وعبر ومضة **"شيطان[16]"**

فجاءتني صورتها في خيالي، مستسلمة وأنا أنهرها، عندما كنت مستسلما لشيطاني بينما ينهرني.

---

[14] المرجع نفسه، ص 10.

[15] المرجع نفسه، ص 11.

[16] المرجع نفسه، ص 9.

يضرب لنا موعدا مع خياله وهو يجسد لحظة تخيل لحبيبته وهي قادمة إليه مستسلمة وينهرها، في ذات اللحظة التي كان هو مستسلما لشيطانه الذي ينهره بذات الوقت يريد منه أن يواصل حلمه الشيطاني، وجاء التكرار هنا مفيدا في تطابق واضح وتوظيف جميل لإيراد المعنى الصحيح للومضة "مستسلمة أنهرها ومستسلما ينهرني" ...

وينتقل الكاتب إلى لحظة من لحظات التخيل والإبداع عبر ومضة تعري الحقيقة وتفضح المشاعر وبعنوان لا يقل ذكاء عن لحظة السرد في جسد الومضة **"غطاء[17]"**

:"عري.." صرخ بها، أفقت من تأملي للوحة، :"أنها الحقيقة" رددت لنفسي، انصرفت بينما وجهه يزداد عبوسا.

فيما تتجلى روعة الكاتب في اقتناص اللحظة بأدق تعابيرها وهو يجسد حالة الاغتيال لضحيته بدم بارد والتي هي في الحقيقة من اغتالته بنظرة المجني عليه عبر ومضة **"اغتيال[18]"**

اعتدت نظرة ضحاياي الشاردة، هذه الضحية قتلتني نظرتها بينما أغتال حلمها. "..

[17] المرجع نفسه، ص 9.

[18] المرجع نفسه، ص 9.

ويوظف الكاتب عصام شريف، كما فعل في المرايا، موضوع الظلال بطريقة مشوقة لتكون متكئاً مريحا لانطلاقة أفكاره عبر ومضات تجسد حالات كثيرة تجسد قلق الراوي ومنها ومضة **"خيانة[19]"**

في الشوارع الخالية حاصرتني ظلال أنكرتها كلها إلا ..ظلي."

وبالمقابل يجد في نقيض الظلال حالة السراب لتفيض علينا بدفق من التعابير والجمل المروية على لسان الشخصية لتكون حالة مشابهة للسراب **"أنتَ وهمٌ، حسنًا ..لتظلّ كذلكَ"** وهو يسير مع العنوان **"خُطوةٌ.. خُطوةٌ[20]"**

أحاصرُ السرابَ بعيدًا عن واحتي :"أنتَ وهمٌ، حسنًا ..لتظلّ كذلكَ"، ُثم أخطو خطوة مع مسير الضوءِ.. "..

كل هذه الصور السردية والتنقل فيما بينها والتكثيف الواضح في الصور الملتقطة بريشة فنان مبدع والممزوجة بالرمز تأتي لتعبر عن الشكل الظاهري للمروي ورسالة ضمنية للمتلقي ليدخل في الصراع مع حدث الومضة وحكايتها في حبكة مثيرة ومحكمة في البنية السردية تتضمن إشارات تصور لحظات فارقة استطاع المدهش عصام الشريف أن يلتقطها من زوايا متعددة أظهرت لنا مقدرته الفائقة في تدوين الحدث ورؤية ما لم يستطع غيره أن يراه بأسلوبه المتفرد والتأمل والتعمق في روح الأشياء

[19] المرجع نفسه، ص 11.

[20] المرجع نفسه، ص 11.

والأشخاص والكون وحتى في الجماد مما حوله.. والاندماج والصراع فيها ومعها لخلق ومضة طاغية ومعبرة...

كل هذا لمسناه في ومضات الكاتب عصام الشريف التي يزخر بها كتابه المفعم بالجدل والمحرك لعقلية المتلقي.

الاعتراف بالظل مصالحة مع الذات: قراءة في ومضة "خيانة" لعصام الشريف

هيفاء حماد، سوريا

خيانة[21]

في الشوارع الخالية حاصرتني ظلال أنكرتها إلا ظلي.

"في الشوارع الخالية" شبه جملة يمكن أن تفتح في ذهن القارئ آلاف الاحتمالات لما سيأتي بعدها. ولكن كيف تخلو الشوارع من المارة والسيارات؟ هل يمكن أن يكون ذلك؟ وإن كان فلابد من أسباب تجعلها خالية. لعله الوقت المتأخر جدًّا من الليل، أو الحرب وربما الطقس العاصف أو الحار جدًّا. وربما ليس كذلك وإنما قصد الراوي أنها خالية من الأحبة. وربما أيضاً قصد بالشوارع الخالية تلافيف الذاكرة. فالألف واللام هنا دليل معرفة الراوي بهذه الشوارع. أي هو يقصد شوارع بعينها.

بالانتقال إلى التركيب اللغوي التالي (حاصرتني ظلال) نرى جملة فعلية تعود للراوي. وهنا كلمة ظلال تدلنا على أن الوقت كان نهاراً. إذاً الراوي يجوب الشوارع نهاراً وربما خلو الشوارع سببه شمس الظهيرة. أو أنه مجرد شعور عند الراوي فهو سارح بأفكاره ولا يشعر بالمارة، وكأنهم

[21] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 11.

غير موجودين بالنسبة له، وذلك ليس في شارع واحد وإنما في عدة شوارع قطعها. في هذه الجملة (حاصرتني ظلال) نجده فيها مفعولاً به (ياء المتكلم) فهو محاصر من قبل ظلال. ظلال من؟ لا ندري.. ظلال الأحبة ؟ ظلال أعدائه؟ ظلال أشباح؟ لا أحد يعلم ماهية تلك الظلال التي حاصرته على مرأى جميع المارة الذين لا يشعر هو بوجودهم.

ثم يتابع الراوي ليصبح فاعلاً وتلك الظلال مفعولاً به في جملة (أنكرتها كلها) فالراوي قوي فاعل تحدى كل تلك الظلال واستطاع إنكارها وعدم الاعتراف بها أو التعرف عليها أو إتاحة الفرصة أمامها لتكون فاعلة مرة أخرى. (إلا ظلي) هنا يتضح أن ظل الراوي كان مع تلك الظلال التي حاصرته، أو ربما اختلطت مع ظله عندما حاصرته. فإن كان ذلك فهذا يعني أن هناك فرقا واضحا جداً بين ظله وتلك الظلال، فهو بسهولة استطاع التعرف عليه. وإن كان ظله معهم فلماذا يحاصر الظل صاحبه؟ وعلى مرأى الجميع؟ ولماذا ينكر جميع الظلال إلا ظله؟ أيمكن أن يكون ظله أقوى من كل تلك الظلال ومنه؟ أم لأنه راضٍ عنه دون غيره؟ فإن كان أقوى منه فهذا يعني أن هؤلاء الذين حاصروه وأنكرهم مظلومون، فهم ضعفاء. أما إذا كان استستناء ظله لأنه راضٍ عنه فهذا دليل أن هؤلاء لا يستحقون منه إلا الإنكار والعفو عن ظله الذي كان مخدوعاً بهم. وربما أيضاً هو متصالح مع نفسه، وأدرك خطأ ظله لكنه سامحه وحاول احتضانه قبل ان يخطئ أو يخدع

مرة أخرى. وبالعودة إلى العنوان (خيانة) نتأكد من احتمال خيانة تلك الظلال للراوي. إذاً هو الآن في صحوة وقد اكتشف حقيقة تلك الظلال واستطاع تحديها والانتصار عليها، والمصالحة مع ذاته.

قراءة في كتاب (أطياف ومرايا) لعصام الشريف

د. هيفاء حمودة، سوريا

اشتمل كتاب (أطياف ومرايا) لعصام الشريف[22] على العنوانات التالية:

(تدريبات على جملة وامضة)، (أطياف ومرايا)، (برامج)، (حنين)، (أقنعة)، (دروب ومواجهات)، (اسم موصول)، (لم أكن أنا)، (متفرقات).

في رحاب الكتاب

كطائر محلق في سماء رحلة معرفية جمالية إلى داخل الذات الإنسانية والطبيعة البشرية في رحلتها مع الحياة من الداخل والخارج، هكذا نتمايس في رحاب الكتاب. حيث نمتطي منظار المعرفة لنجوس من خلاله دواخل الحكايات والرؤى، رؤى حكائية مما يعتمر في ثنايا النفس البشرية، والكثير مما يغزوها في نزاعاتها وتحاوراتها ومحاكماتها، ونسير مع السارد الذي يقفز بنا من زاوية سردية إلى أخرى بخفة ومهارة، لنقف معه عند بؤر التوتر، وميزان الصور. وبدوره، يجوس معك دروب الحقيقة، بحلوها ومرها، فيسلط الضوء على جوانب قد تخفى، بل هي فعلاً تخفى على القارئ

[22] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015.

العادي: فقد يدخل في سراديب العتمة، أو يقف أمام مرآة الروح، وتدرجات الوجود والكينونة في سمار الظل، ليكشف ما يختفي وراء الهيئة والشكل، أو ليتبين له في النهاية خفايا موجودة في النفس، والنظر قصير عن إدراكها.

- (أطياف ومرايا)

(المرآة ــ تأمل الذات ومعرفتها)

المرآة في هذه الومضات ليست سطحاً صقيلاً يعكس ما نقوم به من حركات، بل هي الطريق لمعرفة النفس، وعند النظر فيها يمكن لصاحب العين النافذة أن يغير من ذاته. كما يمكن أن تعني النور؛ أو تجليات الله المنعكسة على حقيقة الوجود. والهدف من النظر بالمرآة هو التـأمل في الذات ومعرفتها كما في الومضات (عري، ندبة، جلاء واستجواب)، لأن معنى نظرة العين فيها يماثل النظر إلى المرآة حيث ينعكس ما جال في مخيلة الشخصية الناظرة.

وللطيف نصيب في هذا السفر الجمالي الفني، والطيف هو شيء من الخيال يداعب منام الإنسان لشدة تفكره وانشغال ذهنه بأشياء تتهادى في ذهنه: ومثال ذلك طيف الحبيب، كما في (مشاطرة) و(افتقاد) و(طيفها)، أو طيف الوطن كما في (غربة، غربتان).

(وفي وقت الاستواء، يغيب عنك ظلك، فيك، وظل حقيقتك)

وقف الكاتب وقفات مهمة عند عالم الظل، العالم الواسع بأطيافه، الغني بمعانيه النفسية والفلسفية والصوفية، كما تعامل مع العديد من رموزه الدلالية. فالظل ليس كينونة مظلمة، بل هو وجود انبعاثي، ولحظة امتلاء مشدودة دائماً باتجاه الشيء المنفصل عنها، ونلمح ذلك في (اكتشاف) و(إدراك)، وهو أيضاً لحظة وجودية مرتبطة بالظهور والانكشاف، كما يمكن أن يكون لحظة إلهام وتنوير روحي. ناهيك عن أنه قد يحمل معاني سلبية؛ كافتقاد الظل، أو انكساره الذي "يوحي بأن عائقاً ما، أو قوة أدت إلى الانكسار". (د. جمال الجزيري).

القسم الثاني من الكتاب، وتحت عنوان "برامج"

نتوقف أمام قسم حافل بموضوعات الساعة، وترميز الواقع، وفيه تدور عينا الكاتب في اتجاه آخر مختلف، وتعاين مرحلة واقعية معينة، حيث نجح الكاتب فيها باستحضار الرموز والدلالات المناسبة للوقائع الفكرية، ونلحظ ذلك بوضوح في (غنم غنم) و (فراق) و (اعتياد) و (كأس العالم) و (نصير)...، والدينية كما في (استعداد ، دعوى).

القسم الثالث من الكتاب، وتحت عنوان "حنين"

ندخل مع الكاتب عالماً داخلياً تتجلى فيه المشاعر برموزها الإنسانية، ونعايش حالة الدخول في شجون العاطفة والمشاعر التي تمس

الروح والوجدان، من أجل هذا نجد أنه قسم حافل وريان بالصور المغلفة بمدلولاتها ورموزها، كما في (فرحة حزينة) و(افتقاد) و(حلم).

القسم الرابع من الكتاب، وتحت عنوان "أقنعة"

وهو قسم غني جداً برموزه الحياتية التي تفضح وتعري زيف الشخصيات المخادعة كما في (فيسبوك)، أو المتقلبة كما في (الحرباء)، وكذا الوصولية التي تعاشر أوهامها كما في (وهم قاتل)، والشخصيات المقنّعة بوجوه مختلفة الأشكال والألوان، كما في (تنكر) و(جدلية)، وذلك من خلال لحظة الإدهاش والمفارقة.

القسم الخامس من الكتاب، وتحت عنوان "دروب ومواجهات"

ندخل مع الكاتب ثانية إلى عالم تقلبات النفس الإنسانية، ولكن ربما بطعم آخر. حيث هناك الضعف والقوة، الصلابة في تحدي المستحيل كما في (إنكار)، وبين التجاوزات الداخلية للنفس البشرية كما في (أين المفر)، والصراع القوي بين الإنسان وشيطانه كما في (حضرة) و(تماهٍ)، حيث تكثر في هذا القسم الرموز المناسبة للخلفيات الفكرية الحاملة لمعانيها (الشيخ، المريد ...).

القسم السادس من الكتاب، وتحت عنوان "لم أكن أنا"

ربما هو طريق البحث عن الذات والنجاة من العدمية الداخلية، وقد يكون غير مفصول كثيراً عن ذهنية الكاتب في باقي الأقسام، إلا أنه يتمتع بميزة الإيغال أكثر في الرموز والإيحاءات، الصحراء، الحنين والاغتراب، الذاكرة، التعامل مع الحواس المتمثلة: بالسمع والبصر واللمس، كما في (اتهام) و (استدعاء).

في الأقسام الأخيرة من الكتاب (الاسم الموصول، متفرقات)؛ فإننا نتوقف عند ومضات الاسم الموصول التي أبدع فيها الكاتب إبداعاً مدهشاً كما في (تصفيق، تعثر).

الحقول الدلالية:

أما في الحقول الدلالية المختلفة، فنجد الكاتب قد استخدم مجموعة دلالات كلها توجت سياقاتها وتماهت مع منظومها السردي الدلالي. وأشير هنا إلى بعضها.

(الحيوان): الثعلب، الذئب، الثعبان، الأفعى.

(الألوان): الأبيض، الأسود، الأصفر، الأحمر.

(المكان): الصحراء، المسرح. الجبال، التلة، الفضاء، سماء.

(الداخلي): القلب، الذات، العقل، الذاكرة، الطيف، الخيال إلخ ...، ودلالات التضاد، الإنسان، الشيطان، البعيد، القريب.

(الحواس): السمع، البصر، اللمس، الشم، التذوق، والدلالات المعنوية كالبصيرة.

السرد:

وكما أشرنا سابقاً؛ فقد تأكد لنا أن الكاتب يتقن اختيار الزوايا السردية المناسبة، سواء الخارجية منها أو الداخلية. وفي تعريف زاوية الرؤية؛ فإننا نجد أنها بمعنى من المعاني "مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات وطموح السارد" حسب بوث Booth (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني، ص46).

إن الهدف من إيجاد هذه الزاوية وإتقانها "هو التأثير على المروي له وعلى القراء بشكل عام" (المصدر السابق). وقد اجتهد الكاتب في الوقوف الذكي في زواياه السردية مستخدماً الضمائر المناسبة. وسار قدماً في حقل الرموز اللغوية والتعبيرية الساخرة الحادة والموحية، واستخدم المفارقات المدهشة واللغة المكثفة المرنة المناسبة لسياق الفكرة.

إن كتاب "أطياف ومرايا" يعكس بشكل عام فكر وذهنية الكاتب، وثقافته، ومدى رؤيته للحياة والوجود، والكثير مما يدور في هذا الكون،

وهي رؤية واسعة استنبطها من الواقع العام الخارجي، وكذلك العالم الداخلي العميق، واتخذ موقفه من التشكيل الجمالي لهذه الرؤية، كذلك على صعيد (الرؤيا)؛ فإننا نجد عند الكاتب الدلالة على الوعي بما يدور حوله من معطيات فكرية واجتماعية، والتي قام بتوظيفها لتجاوز الواقع الفردي والاجتماعي....

هذا غيض من فيض، ومداخلة تحليلية سريعة، من الثابت أن كل محطة فيها تحتاج لوقفة متأنية سابرة لتقنيات وجماليات هذا الفن الدقيق والصعب، الذي يحتاج إلى الموهبة والممارسة، وإلى الثقافة والقراءة المستمرة، والتجارب في الغوص العميق والعريض في آفاق النفس البشرية، وسبل الحياة وأشكالها وإشكالاتها.

قراءة في نص انعطافة لعصام الشريف

هيفاء حمَّاد، سوريا

انعطافة[23]

عند الانعطافة تزاحم السائرون، أشارت أيديهم لاتجاهات، واحد فقط أكمل طريقه، لم أكن أنا.

الانعطاف أياً كان سياسياً، دينياً، اجتماعياً، ثقافياً...إلخ هو انحراف ونقطة تحول عن المسار. وقد نمر في الحياة بانعطافات كثيرة لا سيما على الصعيد الشخصي، منها ما يكون نقطة تحول جذري تنقلنا من حال إلى حال. ومنها ما يكون تحولاً عادياً ومحتملاً وقد يكون منتظراً أيضاً.

بعض الانعطافات قد تكون عودة إلى الخلف والتفاف حول الذات. وهنا تكمن بعض نقاط الضعف عند الأشخاص. وقد تكون الانعطافات على مستوى الفرد أو الأسرة أو المجتمع أو البشرية جمعاء. ولكن ما يكون منها على مستوى المجتمعات فلا بد من أن يكون سببها الحروب أو الثورات والتغيرات الجذرية التي تصيب المجتمع برمته.

وهنا في هذا النص الذي أمامي للأستاذ عصام الشريف أرى أن الانعطافة عنده هي انعطافة على مستوى أفراد أو فئة معينة قد تكون ثورة.

[23] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 41.

وقد تكون مجرد تظاهرة. فقد عنون الكاتب نصه بكلمة انعطافة والانعطاف: تغيير مفاجئ في منحى الجبل، انعطاف الطريق: النقطة التي يتعرج فيها. وهنا الراوي لم يشر إلى انعطافة جبل أو طريق وبالتأكيد هي ليست كذلك وإلا لكان أشار عليها بكلمة. وإنما جاءت كلمة الانعطافة معرفة بالألف واللام.

إذاً هي انعطافة معلومة للراوي يعرفها تماماً ويشير إليها بعينها ناقلاً لنا الحدث الذي صار عندها، فهو لم يخبرنا بأي شيء قبل تلك الانعطافة ولكن كلمة السائرون تدل على أنه كان هناك مسيرٌ. ولكن أين يمكن أن يتزاحم السائرون؟ إن لم يتزاحموا في الطريق، أين يمكن أن يتزاحموا؟ عادة يحدث التزاحم في التجمعات البشرية الكبيرة كالاحتفالات والمهرجانات والتظاهرات والثورات وإلى ما هنالك. وهذا كله يحدث في الطرقات. إذاً لعل لحظة التزاحم كانت أمام مبنى حكومي أو أحد المرافق العامة أو الخاصة. فما داعي التزاحم؟ لعل السائرين يمشون بشكل عفوي أو فوضوي دون تنظيم مسبق مما أدى إلى ارتباكهم وتزاحمهم عند الانعطافة. وربما هم منظمون إلا أن النسق الأول تباطأ في المسير (وقد تكون الأنساق الأولى جميعها) دون أي إشارة لذلك لما يليه من أنساق. فبقيت تلك الأنساق تمشي بنفس سرعتها التي تسير بها منذ البداية. ولابد أنه على علم مسبق بالمسار الذي يمشون عليه ويعرفون أنهم سيواجهون شيئاً ما يكون عثرة في مسارهم

مما أدى لتباطئهم ومنه إلى التزاحم والتدافع؟ لعله ذلك ولعلهم عند وصولهم إلى الانعطافة أراد الجميع أن يكون في المقدمة فحدث التدافع. أو أن من كان في المقدمة خشي متابعة المسير بعد الانعطافة فحاول التراجع فأحدث تزاحماً. احتمالات كثيرة هنا يمكننا أخذها بعين الاعتبار للتزاحم الذي حدث.

وبالانتقال إلى الجملة الثانية (أشارت أيديهم لاتجاهات) يتبين لنا أن أولئك يسيرون دون أي مخطط أو اتفاق مسبق أو قيادة مدركة لواقع المسير وما سيواجهونه من عثرات أو مشاكل أو انعطافات. فلعلهم اجتمعوا محض الصدفة في ذلك المسار، وعندما وصلوا إلى الانعطافة تزاحموا لعدم معرفتهم بالاتجاه الصحيح. وربما جاء مسيرهم ردة فعل (ثورة) دون تنظيم أو تخطيط ضد أحد ما أو ضد قانون ما فرض عليهم؟ لعله ذلك؟ فكلمة اتجاهات بمجيئها نكرة دليل على عدم معرفتهم بها، فهي كثيرة وليست واضحة المعالم وإلى أين سيصل بهم كل اتجاه؟ ولعل هذا ما جعلهم يشيرون إلى عدة اتجاهات. فهم على ما يبدو تفاجؤوا بهذه الاتجاهات ولم تكن بالحسبان لا سيما وأن مسيرهم غير منظم.. وبالطبع كلمة اتجاهات ليست بالضرورة الاتجاهات الجغرافية المعروفة. وإنما هي إيحاء لاختيارات عديدة وضع السائرون أمامها. وقد يكون السائرون يعرفون بعضهم قبل المسير وهم يسيرون بنية واحدة وهدف واحد غير واضح في النص.

ولكن ما هذه الانعطافة التي واجهتهم وجعلتهم متفرقين أو مختلفين في الرأي؟ فإشارة كل منهم إلى اتجاه دليل أن تلك الانعطافة استطاعت تفرقتهم حتى ولو أنهم متفقون منذ بداية المسير. هل النسق الأول لاحت له أشياء غير متوقعة من تلك الاتجاهات؟ ولعله هو من بدأ بالتباطؤ منذ وصوله الانعطافة، وإلا لما حدث التزاحم. هل لاح في تلك الانعطافة تغيير لهم نحو الأفضل على مستوى حياتهم الشخصية مما أدى لتباطئهم في المسيروعدم المتابعة؟ وهذا ما استدعى تزاحم السائرون؟ فإن كان ذلك فيالخيبة السائرين! فلم يجيدوا اختيار قادتهم وقد ساروا في المسار الخاطئ حتى ولو لم تكن هناك انعطافة. ففي جميع الأحوال هكذا قادة لا تمثل مصالح العامة ولا تعنيها غير مصالحها الشخصية. وسيكون من تبعهم هو الخاسر الوحيد في المسار. وليس سوى مجرد وسيلة لهم للصعود على أكتافه. وحتى لو كان سبب التزاحم تراجع النسق الأول تحسباً للنتيجة فهذا أيضاً خيبة أمل لمن تبعهم. ففي جميع الحالات عند اختيار القادة يجب الحذر واختيار من هو مؤهل لتحمل المسؤولية مهما كانت النتائج. أما إن كان التدافع جاء من الخلف فياللمصيبة! فالكل يريد القيادة ومن أين له الشعب؟

وهناك احتمال قد يكون وارداً وهو حب الإطلاع والحشرية من الأنساق الأخيرة، فبمحاولتهم التقدم إلى الصفوف الأولى أحدثوا تزاحماً دون وعي. وأيضاً ياللمصيبة! فهم غير واثقين بقادتهم وإلا لسلموهم زمام الأمور وكانوا

واثقين من قيادتهم وحكمتهم في التصرف. ومن يدري لعل البعض منهم استحلى القيادة فحدث ما حدث.

(واحد أكمل طريقه) من بين كل أولئك السائرون واحد فقط يكمل طريقه. كيف ذلك؟ لعله لم يكن معهم منذ البداية وإنما هي الصدفة من جمعته بهم فوجد بين المتزاحمين رغماً عنه؟ وها هو يتركهم ويكمل طريقه لأنه يعرفه جيداً. وربما هو الأقوى بينهم وهو أول من خرج بالمسير فدب الحماس في قلوب الآخرين وبدؤوا ينضمون إليه شيئاً فشيئاً. وهو منذ البداية كان على معرفة بتلك الانعطافة ولكنه لم يخشها وهو واع لما سيؤول إليه ذلك الطريق الذي اتخذه مساراً فأكمل طريقه ولم تثنه الانعطافة عن متابعة نفس الطريق؟ وربما هو فاقد للعقل، مجنون ولا يدرك ماذا يفعل؟ أو لعله من النسق الأول الذي تباطأ عند الانعطافة وكان تباطؤه خيانة للسائرين؟ فهو يعرف إلى أين هو ذاهب وإلى أين سيصل ويعرف كل الاتجاهات وما سيؤول إليه كل اتجاه ولكنه كان بحاجة إلى أولئك السائرون ليكونوا ورقة بيده أمام ما ينتظره عند الانعطافة؟ وها هو وصل إلى مبتغاه على أكتافهم وهم من أوصلوه بأيدهم وها قد أكمل طريقه.

إذاً الانعطافة ليست بالضرورة نقطة تعرج وإنما هي نقطة تحول. والاتجاهات هي مسارات وخيارات لأولئك السائرين..(لم أكن أنا) في نهاية النص نرى الراوي يقحم نفسه في النص نافياً تماماً أنه لم يكن هو من أكمل

طريقه وهذا أيضاً يأخذنا إلى عدة احتمالات فلعل الراوي لم يكن مع أولئك المتزاحمون وهو يؤكد لنا ذلك. وربما كان معهم منذ بداية المسير ولكنه كغيره سائر وفقط. وربما أنه كان يتمنى أن يكون هو ذلك الشخص الذي أكمل طريقه فالراوي معجب به لأنه يعرف ما يريد. وهو لا يمتلك الجرأة الكافية ليكون كذلك. والاحتمال الأكبر هنا وبما أن الراوي كان خارج النص منذ البداية ولم يظهر إلا في نهايته فهذا دليل أن ذلك الشخص الذي أكمل مسيره قد خالف السائرين ومضى بنفسه ولمصالحه الشخصية التي سعى إليها على أكتاف غيره وهاهو قد وصل. والراوي ينفي عن نفسه الجنون أو الخيانة والانتهازية التي امتاز بها الكثيرون في أيامنا هذه حيث تصعد فئة على حساب أخرى وأشخاص على أكتاف أشخاص بدعوى أنهم يمثلونهم ويجسدون رؤيتهم.

قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

أتناول في هذه المقالة القصيرة ثلاث ومضات للقاص المصري عصام الشريف، وهي ومضات "مصارعة" و"ثقب أسود" وقناعة". وما يجمع هذه الومضات الثلاث أنها جميعا تدور حول فشل في التواصل بين العوالم المختلفة. فومضة قناعة تجسد فشل التواصل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان وتنقل لنا وجهة نظر الثور من خلال سرد الومضة بضمير المتكلم على لسان ذلك الثور لينقل لنا من خلال سرده المكثف رؤيته لمصارعة الثيران التي يتخذها البشر رياضة يلهون بها ويلقي الضوءَ على ما يتعرض له الثور من انتهاكات وآلام وكأن البشر لا يسمعون آهات الثور ولا يرون جروحه الظاهرة للعيان. أما ومضة "ثقب أسود" فتصور لنا فشلا آخر في التواصل، وهو فشل لغوي ومعرفي بين الشيخ والمريد، حيث يتكلم الشيخ بلغة العارف ببواطن الأمور ويدرك خطر الجاذبية الكامن في الثقب الأسود ويدرك العبء الكامن في لغة الكون والوجود وما تتطلبه هذه اللغة من قدرات ومؤهلات خاصة، في حين أن المريد يتعامل تعاملا ظاهريا ماديا علميا بحتا مع ظواهر الكون حوله وبالتالي تُفقده هذه النظرة الحرفية الحذر

من الجاذبية التي يمكنها أن تبتلعه، وهي جاذبية تسحقه بالفعل في نهاية الومضة. أما ومضة قناعة، فتمثل فشل الإنسان في التواصل مع الطبيعة من خلال ما علق به من شرود وتفكير منغلق لا يجعل الشخصية تبصر ما أمامها من طبيعة تناديها. وستناول الآن كل ومضة بمفردها على ضوء ما تطرحه من قضايا.

مصارعةٌ

أثخنتني الجراح، تلاشى خواري، تعالى هديرهم

يمكننا أن نقرأ هذه ومضة "مصارعة[24]" من منظور نقدي متعاطف مع البيئة أو مدافع عن قضاياها ecocritical criticism. فالعنوان هنا يدل حرفيا على مصارعة الثيران وما تتضمنه من أفعال لا تكشف إلا عن أسوأ ما في الطبيعة البشرية نحو الحيوانات أو الكائنات غير البشرية. والومضة مكتوبة على لسان الثور: فهو الراوي وهو من يكشف عن المفارقة في أفعال البشر. تبدأ هذه الومضة من نهاية الصراع أو المصارعة بين البشري والحيواني - وأستعمل البشري والحيواني هنا للتوصيف فقط بحيث يدل البشري على البشر والحيواني على الحيوان دون تفضيل أو تمييز لأحدهما عن/على الآخر - فنجد الثور في قمة الإنهاك لدرجة أن صوته الماثل في

[24] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 5.

خواره يتلاشى تماما. إلى هنا، والموضة تصور رؤية الثور للصراع بينه وبين إنسان ويسلط الثورُ الضوءَ على أن هذا الصراع يهلكه ويستنفد طاقاته وكرامته أو وجوده كحيوان له الحق في الوجود مثله مثل باقي الكائنات. ولكن الثور يستغل نهاية الومضة ليسلط الضوء على الهدير الذي يتعالى من البشر. وإذا كان الهدير يمثل في بعض معانيه هدير الماء وما يوحي به الماء من أصل الحياة، يمكننا النظر إلى التضاد بين تلاشي الخوار/صوت الثور وتعالي الهدير/صوت الجموع الهادرة الهاتفة بهزيمة الثور وجراحه - يمكننا النظر إلى هذا التضاد على أنه محوري في هذه الومضة وهو الذي يخلق جمالياتها ويلقي الضوء على فقداننا لإنسانيتنا عندما نصر على أن نُفْقِدَ الثور حياته وصوته ونبتهج بذلك أيضا.

الومضة هنا قصصية بامتياز، وتكتفي بالتفاصيل الضرورية لحركة الحدث السردي وتناميه وتركز على لحظة نهاية الحدث المتمثل في المصارعة هنا. ويمكننا أن نستكشف من خلال هذه الومضة طبيعة الحدث السردي في الومضة بوجه عام: لا توجد أية زوائد لغوية أو تصويرية هنا، فكل لفظ له دلالته ويتم انتقاء الأفعال التي لها دلالة خاصة. فالفعل الأول "أثخنتني" يجسد لنا تأزُّم الحدث غير المذكور وكأن هذا الومضة تأخذ من الحدث الأكبر نهايته فقط وتقوم بتسليط الضوء عليها حتى نلتفت إلى الانتهاكات التي نمارسها في حق الثور بوجه خاص والكائنات غير البشرية

بوجه عام. والثور هنا يتحدث عن الجراح بوجه عام دون أن يخصصها بضمير المتكلم مثلا ويقول "جراحي"، وكأنه يؤكد من خلال هذا الاستعمال اللغوي على حقيقتين سرديتين هنا: أولا، لم يتسبب هو في هذه الجراح؛ وثانيا، يؤكد على أنه كائن حي يشعر بالآلام مثله مثل البشر ويريد أن يلفت الانتباه إلى أن كل الكائنات سواء في الألم وبالتالي لا يحق للإنسان أن يتسبب في ألم لأي كائن من الكائنات. أما الفعل الثاني الذي يستخدمه الثور هنا – وهو "تلاشى" بالإشارة إلى خواره – فيمثل خط النهاية أو النتيجة المنطقية لإثخان جراحه، فمن الواضح أن هذه الجراح التي سببها المصارع له أنهكته تماما. أما الفعل الأخير فيلقي الضوء على رد فعل البشر تجاه هذا الإنهاك، ويتمثل هنا في أن هديرهم تعالى ليغطي على تأوهات الثور وتعبيره عن ألمه. ومن الملاحظ أن الفعل "تعالى" يتساوى صرفا وبناءً مع الفعل "تلاشى" وكأن الراوي – الثور – يريد أن يؤكد لغويا على تساويه مع البشر.

تتميز هذه الومضة بأنها توظّف راويا لا ينتمي للبشر حتى تنقل لنا رؤية الكائنات الأخرى لما نقوم به من أفعال سلبية تنتهك حقوقها وتسبب لها الألم والجرح. كما أنها تتميز بالتكثيف الشديد والاكتفاء بالأفعال الضرورية التي تستطيع أن تجسد لنا الحدث بدون إسراف لغوي قد يُخرج الومضة إلى النوع السردي الملاصق لها والمتمثل في الأقصوصة، ولا أقول "القصة

القصيرة جدا" لأن هذا المصطلح ترجمة خاطئة للمصطلح الإنجليزي very short story، ويرجع الخطأ هنا إلى أن بنية اللغة العربية تمكننا من تصغير كلمة القصة بالأقصوصة دون الحاجة إلى ذكر كلمتي "القصيرة" و"جدا" هنا. كما أن هذه الومضة تخلو من المفارقة بمعناها الشائع – مفارقة الموقف – والتي تدل على الوصول إلى نهاية للحدث غير متوقعة. فالحدث هنا طبيعي، إذ أن البشر لا يشعرون بطبعهم بآلام الكائنات الأخرى، إلا فيما ندر من جانب أولئك الذين يبصرون موقعهم النسبي بين جميع الكائنات وبالتالي يدركون أنهم لا يعيشون وحدهم على الأرض. وتبني الومضة تأثيرها الذي يفوق تأثير المفارقة على دمج لوحتين متباينتين: لوحة من عالم الحيوان ولوحة من عالم البشر، وتقوم بمزج هاتين اللوحتين حتى تجعلنا نسائلُ إنسانيتنا ونتذكر حث الأديان المختلفة على الرفق بالحيوان وعلى أن الكون كله وحدة متكاملة. ويستعمل الراوي هنا الزمن الماضي في السرد وكأن الثور يريد أن يؤكد على أنه مازال حيا برغم كل ما يفعله فيه البشر. والنص هنا مكتمل بعيدا عن العنوان ويكتفي العنوان بالإشارة إلى ما يدور في النص إشارة إجمالية تلم بالحالة التي يتم التعبير عنها داخل النص.

ثقبٌ أسودٌ

لم يَعبَأ لإشارةِ شيْخِه، دَنَا، فانسَحَقَ.

ومضة "ثقب أسود[25]" ومضةٌ تدخلنا في عالم الصوفية أو ما وراء الطبيعة أو رمزية العلاقات الإنسانية أو الحُجُب غير المنظورة أو عالم الحاسة السادسة. يمكننا أن ننظر إليها على أنها تجسد علاقة أو حوارا بين أستاذ وتلميذ أو شيخ ومريد أو شخص يتكلم بلغة تتجاوز حرفية اللغة الإنسانية المعتادة وشخص لا يتعامل إلا مع اللغة المعتادة بحرفيتها وقصورها. فالشيخ هنا يكلم المريد بلغة ربما لا تتقاطع مع لغتنا المعتادة في شيء لكثافة رمزيتها ودمجها بين عالم منظور نراه بأعيننا وعالم لا يراه إلا من أوتي قدرا من حدة البصر أو البصيرة أو القلب الإنساني المتقد. ولكن يبدو أن المريد حاول أن يتمرد على هذه اللغة أو يثبت للشيخ أن إشارته بلا معنى. وتأتي نهاية الومضة لنجد هذا المريد واقعا في الثقب الأسود وينتهي للأبد. ومضة ربما تتقاطع أيضا مع توقف سيدنا جبريل في رحلة الإسراء والمعراج ولم يكمل السير مع سيدنا محمد وطلب منه أن يقترب من سدرة المنتهى بمفردة لأن جبريل لا يمكنه الاقتراب نظرا لأنه وصل إلى خط النهاية في مدى قدرته على التقدم سيرا للأمام. ومضة تخلق تضادا بين شخص ينظر للعالم نظرة مادية علمية وشخص آخر يبصر ما لا يبصره

[25] المرجع نفسه، ص 5.

الآخرون. يكتفي الشخص الأول بماديته ويحاول أن يثبت للثاني أن هذه المادية هي الحقيقة الوحيدة الموجودة ولا توجد حقيقة سواها. ربما يتركه الشخص الثاني ليكتشف الحقيقة بنفسه وحواسه أو بالأحرى يتركه ليطبق منهجه في الحياة وتكون النتيجة كارثية.

يأتي العنوان "ثقب أسود" ليلقي لنا الضوء على أسلوب الشخص الهالك هنا في الحياة. فالثقب الأسود ناتج عن سلوكيات الإنسان وتطبيقاته السيئة للتجارب العلمية التي لا تراعي خصوصية للبيئة ولا تراعي تنوعا بيئيا وتنوعا في المخلوقات والحياة على الأرض، وإنما تبتغي فقط المنفعة المباشرة والتطبيق الحرفي للاكتشافات العلمية وكانت النتيجة أن الحياة على الأرض بأكمله معرضة للخطر. كل هذه الدلالات تكمن في عقولنا ونحن نقرأ هذه الومضة وكأن سلوكيات الشخص الذي ينسحق في نهاية الومضة وأسلوبه في الحياة وفي التحقق من المعلومة وفي عدم الاعتراف بما لا تلمسه حواسه ـ كل ذلك هو الذي أدى به إلى هذه النهاية المأساوية. ومضة ربما تلقي الضوء على مفهوم خاص للإيمان أو الانخراط في ملكوت الله حيث لا يمكن للمرء أن يخطو خطوة إلا إذا كان مؤهلا للدخول في العالم الذي ستنقله إليه هذه الخطوة ولكنه يتعجل الدخول ولا يبالي بالتحذيرات فيهلك. ومضة تدعونا لثراء الأحاسيس وتعميق نظرتنا للكون والخروج من الحرفية والنمطية إلى التزود بما يمكن لحواستنا عندما تصل إلى درجة

معينة من الرهافة والاتقاد أن تلتقطه من لغة الكون الفسيحة والرمزية وما تحمله من علامات ورؤى لا تتكشف إلا لذوي البصيرة.

كما أن العنوان يؤازر نص الومضة من خلال مفهوم الانجذاب بمعناه الصوفي والكوني على السواء. فالثقب الأسود يدل معناه الحرفي على تلك المنطقة في فضاء الكون التي لها جاذبية عالية للغاية لدرجة أن أي أحد لا يستطيع أن يقاومها وبالتالي تجذبه إليها من خلال إشعاعاتها وجاذبيتها التي لا يمكن الإفلات منها. ويقوم عصام الشريف بتوظيف هذا التناص الفيزيائي والفلكي في الومضة من خلال ربط ذلك المفهوم بالجانب الصوفي هنا. فالمريد/المبتدئ هنا يتجاهل كل تحذيرات شيخه. ويبدو أن الشيخ سلك هذا الدرب من قبل أو على الأقل يدرك خطورة الجاذبية التي لا يكون المرء مستعد لها. ومن هنا جاء تحذيره للمريد بألا يدنو من مجال الجاذبية لأن قواه الروحية مثلا لم تصل بعد للمرحلة التي تمكنها مثلا من التفاعل المتكافئ مع هذه الجاذبية، فهناك فارق في السرعات وفي المجالات المغناطيسية وفي القدرات العرفانية. ويأتي الانسحاق طبيعيا في نهاية الومضة ولا يمثل أي نوع من المفارقة، إلا إذا كان إصرار المريد على التعامل مع الموقف بحرفية وظاهرية دون أن يدرك أبعاده أو يستجيب لتحذيرات شيخه – إلا إذا كان هذا الإصرار على الجهل/التجاهل يخلق نوعا من التباين مع معرفة الشيخ بالخطورة الكامن ة في الدنو أو الدخول في تجربة ليس المريد مؤهلا

لها في وضعه الحالي. وبالتالي تكون الومضة ككل تحذير لأي شخص من الدخول في تجربة هو غير مؤهل لها أو غير مستعد لها بعد، أي تحذير من المغامرة غير المحسوبة. ويستعمل عصام الشريف في هذه الومضة كلمات قليلة تُحَمَّلُ كل كلمة فيها بطاقات دلالية كبير من خلال التناص الذي يحيلنا إلى العوالم الصوفية والفلكية التي تحضر في خلفية النص بقوة وتثري معناه وتنوّع زوايا النظر للومضة من خلال هذه الإحالات.

قَناعةٌ

وَقَفَ أَمامَ النّهرِ شَاردًا، شَمّرَ سَاعديهِ، تَيمّمَ.

يشير النهر في ومضة "قناعة[26]" إلى نهر محدد نظرا لاقتران ألف ولام التعريف به. وربما كان رمزا لأي نهر، فالتعريف يوحي أيضا بأنه كل الأنهار أو هو النهر كفكرة ومفهوم يشتمل على كل الأنهار في ثناياه. أيا كان تفسير "النهر"، يخرج بنا ظرف المكان "أمام" إلى دلالات أكبر، فالكاتب لم يقل "على النهر" أو "على ضفة النهر" أو "بجانب النهر" مثلا، وانما استعمل "أمام" التي توحي هنا بأن الشخصية تقف وجها لوجه أمام النهر أو تواجه هذا النهر أو تلقاه مباشرة أو تَمْثُلُ في حضرته. ثم يأتي شرود الشخصية ليضيف إلى المعاني السابقة معاني إضافية: فهل هو شارد لأن النهر جاف مثلا، أم أن شروده يرجع إلى امتلاء رأسه بالأفكار والهموم التي

[26] المرجع نفسه، ص 5.

تجعله لا يخشع مثلا في حضرة النهر، أم أنه يرى ماء النهر قليلا ويكاد يجف؟ كل هذه التساؤلات تنقلنا إلى محاولة تفسير التيمم في نهاية الومضة. القاعدة الفقهية تقول: "إذا حضر الماء بطل التيمم"، وهنا تقف الشخصية أمام النهر ولا نعرف ما إذا كان بهذا النهر ماء أم لا. فإذا كان فيه ماء، هل تيمم لضحالة الماء مثلا وهو لا يستطيع أن يصل إليه؟ أم أنه تيمم لوجود حاجز يحول بينه وبين النهر؟ وفي هذه الحالة، يتخذ النهر في أذهاننا صورة رمزية: فنظرا لأن كل شيء حي خلقه الله من الماء، ربما يرمز النهر هنا للحياة، وهذه الشخصية لا يمكنها إلا أن تنظر إلى نهر الحياة من الخارج وبالتالي هي شخصية مهمشة اجتماعيا أو اقتصاديا أو وظيفيا أو ... ولا يمكنها إلى أن تكتفي باليسير الذي يسد رمقها، وهنا تتجلى لنا إحدى دلالات العنوان: القناعة بمعنى الاكتفاء بالقليل والزهيد. ولكن العنوان أيضا يوحي بالقناعات الشخصية وهو أن كل إنسان يريحه عقله، أي أن كل شخص له اقتناعه الذي يقترن برؤيته للعالم وأفكاره التي قد تكون منغلقة على نفسها. إذن القناعة هنا تتمثل في أنه يتمم بالرغم من أنه يقف أمام النهر وكأنه لا يرى هذا النهر.

وهذا النوع من القناعة يجرنا إلى تأويل آخر للومضة، وهو أن المرء لا يدرك قيمة ما/من بين يديه وغياب الإدراك يؤدي إلى قيامه بأفعال لا تتماشى مع الماثل أمامه أو لا توفيه حقه. وغياب الإدراك يرجعنا إلى فكرة

الشرود: فإذا كان النهر حاضرا بقوة أمام الشخصية، هل يكون الشرود في حضرة النهر انتقاصا لحقه؟ هل يكون تغييبا بحيث يشرد الرجل هنا في شيء أو شخص غير موجود ولا يلتفت إلى النهر المعرَّف الذي يمثل كلَّ الحياة أمامه؟ هل يترك ما بيده ويبحث عن شيء/شخص ليس له؟ هل يقف أمام منبع الحياة ويمتثل للجفاف؟ وفي هذه الحالة، هل يتضمن العنوان على نبرة سخرية، كأن تساوي القناعة هنا كلمة "عقول" وبعدها علامة تعجب؟ ربما كانت الومضة تشير إلى نوع من أنواع التطرف، إلى نوع من نكران الجميل، إلى الانشغال بأفكار غائبة/أشخاص غائبين لا يمثلون شيئا يُذكر أمام زخم وعنفوان الواقع/الحياة/الحاضرين.

بالرغم من كلمات الومضة القليلة، استطاع الكاتب أن يجسد لنا موقفا إنسانيا مفعما بالرمز والإيحاء القادرين على تحريك عقل القارئ في اتجاه العديد من السيناريوهات القصصية المحتملة ليترك المجال لخيال القارئ للسباحة في "نهر" الومضة والاستمتاع بروافدها العديدة. فالكاتب لا يخلق لنا حدثا يتيما مصاب بالأنيميا – على حد تعبير الدكتور أحمد جاد – وإنما يكتب لنا ومضة "مُشبَّعةً دلاليا" على حد تعبير الناقد الروسي يوري لوتمان، والمقصود بالتشبع الدلالي هنا أن الومضة تحتوي على الكثير من الإشارات التي تحيلنا بدورها إلى تصورات للنهر والشرود والتيمم خارج النص بما يجعلنا نشكل صورة ذهنية متعددة الجوانب عن العالم المتخيل الذي تصوره

الومضة. وهذا التشبع الدلالي يقابل الأنيميا النصية التي سبقت الإشارة إليها. ويمكنني هنا أن أعرّف هذه الأنيميا بأن النص يفتقر إلى العناصر التي تجعله نصا متماسكا مترابطا به رؤية تضم وحداته اللغوية في بناء متكامل. وومضة "قناعة" لعصام الشريف تتميز باللياقة النصية – إذا جاز لنا هذا التعبير – وأعني بها أن النص به كل العناصر الفنية التي تمكنه من أن تكون له بنية صحية فنيا تثريه وتنوِّع زوايا رؤيةِ القارئ له. فهذه الومضة متماسكة لغويا ومترابطة سرديا وموحية فنيا. وتقوم بتوظيف التناص مع النص الديني فيما يتعلق ببطلان التيمم إذا حضر الماء وفيما يتعلق بخلق الله لكل شيء حي من الماء وتحيلنا أيضا – نظرا لمعرفتنا بأن الكاتب مصري الجنسية والهوى – إلى الحالة التي عليها النيل والتخوف من جفافه، وربما تحيلنا أيضا إلى ثورة يناير ذاتها لتقول لنا إن كل ما نفعله منذ بدايتها حتى الآن مجرد تيمم لا طائل من ورائه وباطل ثوريا. وربما يفرض العنوان هنا رؤية معينة تجعلنا نؤّولُ الومضة في اتجاه معين. ولكنه عنوان على كل حال ويقوم بوظيفة تعيين الموضوع هنا، أو بالأحرى يحدد بعض موضوعات الومضة دون أن يستطيع أن يحتويها في شمولها واتساع دلالتها. ولكن نص الومضة ذاته لا يحتاج إلى العنوان كثيرا، فهو نص مكتمل سرديا ورؤيويا بعيدا عن هذا العنوان، وكل من يقرأه بمعزل عن عنوانه يستطيع التفاعل مع

ثراءه ومع المؤشرات والدلائل النصية الموجودة فيها بما يكفي لإثراء هذا التفاعل.

وتوظِّفُ هذه الومضةُ مفارقة الموقف. الشخصية هنا تقف أمام النهار أو في حضرة النهر وتشمر ساعديها استعدادا للوضوء الفعلي. ولكنها لا تتوضأ وإنما تكتفي بالتيمم الذي لا يحتاج إلى تشمير الساعدين. وترجع هذه المفارقة في الغالب إلى شرود الشخصية التي لا تنتبه لأفعالها أو لا يحضر ذهنا الحضور الكافي لتمكينها من مواصلة ما بدأت فيه أو استعدت له. وحالة الشرود وحضور النهر والتيمم يفتحون النص على عالم كامل من حياة هذه الشخصية التي لا تستطيع النهل من كل ما هو متاح أمامها وكأن شرودها يمثل نوعا من العجز الذي يمنعها من تتوضأ وضوءً يليق بالنهر. وبالرغم من أن القاص لا يذكر الشخصية هنا ويكتفي بالضمير المستتر الدال عليها، تتحدد ملامح هذه الشخصية من الصياغة اللغوية في النص من خلال الوقوف والشرود والاستعداد للوضوء ثم الانحراف التام عن هذا المسار للحدث نحو القيام بالتيمم.

وإذا قرأنا هذه الومضة وفقا لمنظور النقد البيئي الذي قرأنا به ومضة "مصارعة" أعلاه، نجد أن النهر يمثل الطبيعة، والشخص الذي يقف شاردا أمام النهر يمثل الإنسان وحضارته وثقافته. وبشرود الإنسان هنا في حضرة الطبيعة، يصنع حاجزا بينه وبين الطبيعة ولا يستطع تلبية نداءها الماثل في

الماء المتدفق في النهر أمامه وكأن هذه الطبيعة غير موجودة. ونظرا لأن الشرود يحيلنا إلى انهماك الشخصية هنا في التفكير في قضايا أو مشاكل تخصها أو تخص فئة تكبر أو تصغر من بني البشر، يمكننا النظر إلى مشاكل البشر وقضاياهم وانغلاق تفكيرهم حول هذه المشاكل على أنهم يمنعون الإنسان من التواصل مع الطبيعة ومن الاستفادة من قنوات التواصل المفتوحة أمامهم ولا تجعلهم مشاكلهم يبصرونها أو يوفونها حقها.

الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

عصام الشريف كاتب متأنٍّ يكتب بذائقة إنسانية عميقة تكشف عن ثراء إنساني في نصوصه يتجلى في اختيار الزاوية التي يلتقط منها ومضاته القصصية. ومن خلال هذه الزاوية المتميزة يسلط الكاتب الضوء على شخصيات لا تمتلك اليقين المطلق الذي قد يجعلها تغمض عينيها عن الكثير من نتائج أفعالها، بل يسلطه على أفعال شخصيات تسائل نفسها وتنظر في مرآة تكشف لها نقاط ضعفها وما يعتريها من هفوات. ويكون ذلك غالبا في الومضات المروية بضمير المتكلم. والنتيجة أن هذه الومضات تجعلنا كقراء ننظر إلى أنفسنا من خلال المرايا الفاضحة والكاشفة التي تنصبها لنا هذه الومضات بحيث تجعلنا القراءةُ نمر بعملية مساءلة لأنفسنا ومقارنة أنفسنا بالشخصيات في الومضات المختلفة بحيث نمر بعملية أقرب لعملية التطهير التي يمر بها الذي يشاهد المسرحيات التراجيدية. أما الومضات التي يكتبها عصام الشريف بضمير الغائب، فتجعل عين القارئ هي المرآة التي تتكشف من خلالها المفارقة في الومضة وما قد يضيفه القارئ من مفارقات أخرى

نتيجة عملية القراءة، الأمر الذي يجعل الشخصية القصصية ذاتها محل تأمل ومراقبة بحيث يكشف هذا التأمل وهذه المراقبة عما يمكننا أن نصفه بمحاكمة الشخصية القصصية والوقوف على مواضع سقوطها في عين القارئ.

يقول عصام الشريف في ومضة بعنوان "جريح":

انثالتْ حروفي نحو الهاويةِ، أنقذتني ورقةٌ.

في ومضة "جريح"، بدلا من أن ينثال الكلام ويتدفق على اللسان، نجد أن الحروف ذاتها التي هي أصل الكلام والكتابة تنثال وتنجرف نحو الهاوية. والحروف هي اللبنات التي يستعملها الكاتب في كلمات ومنها في جمل تناسب ما تتطلبه حالته الإبداعية هنا. وعندما تنجرف بعيدا عن الكاتب، فإنه يفقد هويته ككاتب وربما كإنسان ناطق. ولكن الورقة تتدخل هنا الورقة المعدة للكتابة أصلا ولا توجد لها هي الأخرى هوية بعيدا عن الحروق لتقوم بإنقاذ حروف الكاتب كي تحافظ على هويتها وهويته معا: فلا كاتب بلا ورقة ولا ورقة بلا كاتب، ولا كاتب ولا ورقة بلا حروف. إذن فالهاوية المذكورة في هذه الومضة هاوية النسيان، الخروج من ذاكرة، الخروج من الشفاهية والكتابية معا وبالتالي انمحاء التاريخ ذاته واستحالة الحياة على الأرض. ونلاحظ هنا أن عصام الشريف يستخدم كلمة "جريح" عنوانا لومضته. وهو

عنوان وصفي يستعمل نعتا لتوصيف الحالة الإنسانية والفلسفية الواردة في الومضة، ويجعلنا نعيد النظر في تأويلنا لهذه الومضة: فالكاتب يعتبر انجراف حروفه نحو الهاوية مجرد جرح. ولكنه لم يستخدم اسم المفعول "مجروح" الذي يدل في السياق المصري على الجرح المعنوي والنفسي أيضا، بل استعمل "جريح" الذي يقترن في الغالب بالجرح المادي، الأمر الذي يوحي بأن انجراف الحروف أو انثيالها نحو الهاوية نزيف متواصل للكاتب يمكن أن يقضي على حياته في النهاية ويمكن الشفاء منه أيضا. وهذا يجعلنا نؤول الومضة على أن غياب الحروف لا يعني عدم القدرة على التعبير وإنما يعني عجزا جزئيا في القدرة على التعبير يمكن للكاتب أو المبدع أن يعوِّضه بأساليب أخرى للتعبير مثل الصمت والإشارة والنظر ولغة الجسد والخيال وما إلى ذلك. ولكن اقتران ذلك كله بالورقة في الومضة يمكن أن يجعلنا ننظر للجرح نظرة أخرى: فربما يريد الكاتب أن يلفتنا إلى أن الكاتب بوجه عام لا يمكنه أن يكون مستقلا أو متحققا استقلالا/تحققا تاما بمعزل عن وسيط خارجي يتمثل في الورقة هنا وبالتالي فإن ووجوده ككاتب وجود جريح في حاجة إلى الورقة كي تضمد جراحه. ولكن ما يعزيه أن الورقة ذاتها يقوم وجودها على وجوده ولا يمكنها أن توجد بشكل متحقق بمعزل عنه.

يقول عصام الشريف في ومضة له بعنوان "انكشاف[27]":

اتّسختْ يَداي، اشتريتُ أغْلى المنظفاتِ، جففتُهما، اختفتْ يميني.

يدل العنوان هنا على التكشف والتعري والاكتشاف والانفضاح أيضا. يستعمل الكاتب هنا أربعة أفعال: فعلان مرتبطان باليد وهما "اتسخت" الذي يرتبط باليدين معا و"اختفت" الذي يرتبط باليد اليمنى، والفعلان الأخريان هما "اشتريتُ" و "جففتُهما" ويرتبطان بالراوي في هذه الومضة. وعلى المستوى العددي يتساوى الراوي مع اليدين من ناحية الفعل. ولكن الفعلين المرتبطين بالراوي يمثلان ردَّ فعلٍ على ما يمثله الفعل الأول المرتبط باليدين معا. والفعل "اتسختْ" يصوِّر لنا نتيجة ما حدث لليدين ولا يمثل فاعليه حقيقية لليدين هنا بأن يدل مثلا على أن اليدين هما اللتان وسَّختا نفسيهما، وبالتالي يفتح لنا ذلك باب التأويل حول معنى الاتساخ وهل هو اتساخ مادي أم معنوي أو كليهما معا. يظن الراوي لأول وطلة أن هذا الاتساخ اتساخ مادي وهذا ما يبرر رد فعله المباشر على الاتساخ: فلقد قام بشراء أغلى أنواع المنظفات كي يزيل هذا الاتساخ أو يتخلص منه أو يتغلب عليه. والفعل جفف يدل على أن عملية تنظيف كاملة أو مضنية قد قام بها الراوي ولا يذكرها في ثنايا النص والتجفيف يوحي بأنه استعمل أغلى المنظفات مع الماء في تنظيف يديه وقام بتجفيفهما للتأكد من أن عملية

[27] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 6.

التنظيف قد تمت بنجاح. ولكن النتيجة تأتي على عكس ما يتوقع ليكتشف أن عملية التنظيف قد أدت إلى اختفاء يده اليمنى. واليد اليمنى في الثقافة الإسلامية التي ينتمي إليها الكاتب بحكم ديانته ترتبط بالطهارة وحسن العمل وابتداء الأعمال وهي التي سيتلقى بها المؤمن الناجي في الآخرة كتابه ليدخل الجنة. تحيلنا كلمة "يميني" في الومضة إلى كل هذه الدلالات من خلال الإحالة إلى الثقافة الإسلامية والتناص معها لنجد أن "اتسخت" واختفت" وهما فعلان لا يحتاجان إلى مفعول أقوى في تأثيرهما من الفعلين الآخرين اللين يستعملهما الراوي وما يستلزمانه من مفعولين أحدهما يتعلق بالمنظفات والآخر يتعلق باليدين. وتتميز هذه الومضة بحركيتها وحدثيتها من خلال استعمال الأفعال المتتالية التي تدل على الحركة والانتقال من طور من أطوار الحدث إلى طور آخر. وإذا كان الفعل "اتسخت" لا يدل بالضرورة على فاعلية لليدين، بل يوحي في الغالب بأن اليدين ليس لهما دور في اتساخهما، فإن الفعل "اختفت" يدل على فاعلية كاملة وذاتية واعية لليد اليمنى التي تقرر الاختفاء لأن محاولات التنظيف كشفت على أن اليد اليسرى فقط هي التي تستحق الوجود في حياة الراوي لما اقترفه طوال حياته من أعمال تؤدي إلى الاتساخ.

يقول عصام الشريف في ومضة بعنوان "أين المفر؟[28]":

[28] المرجع نفسه، ص 28.

أفسدَ أنينُه كلَّ صفقاتي الرابحة، طاردتُه، هممتُ باقتلاعه، تمرَّدتْ أعماقي.

تبدأ هذه الومضة بشخصيتين: شخصية الراوي بضمير المتكلم وهو إنسان ناجح في مجال ما ربما كان التجارة ويعقد صفقات رابحة في هذا المجال وشخصية شخص لا يظهر في القصة إلا من خلال ضمير الغائب الدال عليه ويرتبط في بداية الومضة بالتألم والأنين. ويضع المؤلف هاتين الشخصيتين موضع التضاد في بداية الومضة حيث يتسبب أنين الشخصية المجهولة أو المُجَهَّلة أو المهمَّشَة في إفساد "كلّ" الصفقات الرابحة للشخصية الناجحة.

ومن الملاحظ في ومضة "أين المفر؟" أن ذات الراوي متضخمة إلى حد ما حيث أنه يصف الصفقات بالربح بالرغم من قدرة الأنين هنا على إفساد هذه الصفقات وكأن الراوي ينظر إلى نفسه على أنه لابد أن يكون رابحا وناجحا على الدوام. وتنبع صدمة هذا الراوي من أن "كل" هذه الصفقات يتم إفسادها وتتحول من الربح إلى الخسارة، وهي صدمة تدفع الراوي للانطلاق بهدف مطاردة هذا المتألم، وكأن تضخم ذات الراوي هي المحرك السردي لأحداث الومضة وهي التي تقود حركتيه اللاحقتين. ومن الواضح أن الراوي ليس فقط ناجحا، بل قادرا أيضا على التمكن من خصمه والفتك به. ومع الشروع في هذا الفتك يبلغ الحدث في هذه الومضة ذروته

ونتوقع أن تنتهي الومضة نهاية تقليدية بأن تفتك الشخصية الناجحة بالشخصية التي تعترض مسار نجاحها. لكن الومضة تنتهي على عكس توقعاتنا، حيث تتمرد أعماق الراوي على ما سيقوم به من فتك بالشخصية الضد، الأمر الذي يجعلنا نعيد قراءة الومضة كاملة على ضوء هذه النهاية غير المتوقعة لنكتشف مثلا أن الصفقات الرابحة التي كان الراوي يقوم بها ربما كانت تتم استثمارا لأنين الشخصية الضد وربما على حساب هذا الأنين وكأن تمرد أعماق الراوي نابع من أنه رأى في الأنين وصاحبه تمردا على عملية صناعة الأنين التي تمثلها الصفقات الرابحة أو على ما يمثله الراوي من لامبالاة تجاه الآخرين.

وتجعلنا عملية إعادة القراءة هذه نبصر للأنين وتمرد الأعماق بكل ما تمثله على أنهما عناصر مقاوَمَةٍ ومقاوِمَة (بفتح الواو وكسرها) أمام جبروت الراوي الذي يكتشفه هو ذاته في نهاية الومضة. وهذه القراءة الارتدادية أو الرجعية أو العكسية بمعنى القراءة الثانية التي تتم بناء ما تكشف عنه نهاية الومضة بعد قراءتها الأولى تصبغ العنوان بصبغتها، وتجعلنا نقرأ العنوان – "أين المفر؟ - بصيغته الاستفهامية على أنه مساءلة من المؤلف لموقف الراوي أو مساءلة من الراوي لذاته، فالراوي ذاته هو الذي يسرد تمرد أعماقه عليه، وكأنه يؤكد في العنوان على حتمية مراجعة المرء لذاته وتدبر مواقفه وأفعاله وأثرها على الآخرين وما قد تلحقه بهم من ضرر.

وعلى مستوى المنظور السردي، بالرغم من أن ضمير المتكلم قد يجعل القارئ ينظر إلى هذه الومضة على أنها مروية من منظور داخلي – بمعنى أن الشخصية مشاركة في الحدث أو هي المحركة للحدث وأن الراوي والشخصية الأساسية شخص واحد وبالتالي يسرد كل شيء من داخل الحدث – يمكننا أن نقسم الحدث هنا حسب المنظور المنقول لنا من خلاله إلى قسمين: القسم الأول يتمثل في معظم الومضة باستثناء نهايتها ويمكننا أن نعتبره منظورا خارجيا في مجمله هنا، بمعنى أن أي شخص خارج الحدث يمكنه أن يلاحظ وجود شخص ناجح بصفقاته الرابحة ووجود أنين يحول مسار هذه الصفقات الرابحة ويلاحظ أيضا تحرك الراوي لاتخاذ خطوات ملموسة تتمثل في فعل المطاردة وفعل الإمساك بالمتألم والشروع في الفتك به؛ أما القسم الثاني فيتمثل في نهاية الومضة وهي مروية من منظور داخلي تماما يستكنه باطن الشخصية ولا يمكن لأي شخص آخر أن ينقله لنا لأنه لا يحدث إلا داخل شخصية الراوي وهو الوحيد الذي يمكنه أن ينقله لنا، الأمر الذي يضيف بُعدا إضافيا للمفارقة في هذه الومضة: فهي ناتجة من النهاية القصصية المروية من منظور داخلي على العكس من باقي الومضة وتكسر أفق توقعات القارئ على مستوى المضمون القصصي وعلى مستوى الحدث السردي: فالتمرد على أفعال الراوي يأتي من داخله وليس من قوة خارجية يمكنها أن تردعه وتبطش به كما كان يود هو أن يبطش بالشخصية الضد في

الومضة.

وتسير ومضة "نرجسية[29]" لعصام الشريف على نفس طريق ومضة "أين المفر؟"، ولكن من خلال توظيف ضمير الغائب في كتابة الومضة. تقول الومضة:

قَالتْ لَه: ارسمْني،

أَمْسكَ فُرشَاةً، وعلى الوَرقَةِ رسَمَ ظِلّه.

نجد هنا شخصيتين أيضا: شخصية امرأة تشغل السطر الأول من الومضة وشخصية رجل ربما كان فنانا يشغل السطر الثاني من هذه الومضة. ويقوم الراوي غير المشارك في الحدث هنا بإبعاد نفسه وتقييماته ورؤيته الشخصية عن الومضة تماما ويكتفي بالمنظور الخارجي في نقل الأحداث حيث يكتفي بإيراد أو تقرير ما يتم في العالم القصص المتخيَّل دون أن يتدخل في شيء على الإطلاق حتى ولو من خلال صفة تقييمية تؤثر في مسار نظرتنا للشخصيتين أو الحدث القصصي. وهذا المنظور الخارجي يُفعِّل دور القارئ في تأويل الومضة ليرى بعيونه ويفسر الحدث وفق معطياته الخاصة دون تأثر بالراوي. يتمثل السطر المنقول عن المرأة هنا في تقرير أو رواية فعل قول وما يتضمنه ذلك من كلام على لسان المرأة.

[29] المرجع نفسه، ص 6.

ويتمثل ما تقوله المرأة في فعل بسيط وهو أنها تطلب من ذلك الرسام أن يرسم لها صورة. ونعرف أن عملية الرسم أقرب الأساليب التمثيلية – أي التي تعطينا تمثيلا وصورة عن شيء أو شخص ما – التي تعطينا صورة مباشرة لما يتم التمثيل له أو تمثيله. وأقصد بالصورة المباشرة هنا أن عملية الرسم أسلوب تمثيل وتصوير أيقوني يعطينا صورة على الورق أو أي مادة كانت مقابل صورة في الواقع، سواء أكان هذا الواقع واقعا وقائعيا ملموسا أم واقعا افتراضيا متخيَّلًا. ومن هنا ينشأ توقُّعنا في العالم السردي ويتحدد أفق توقعاتنا في صورة تقارب الشخصية التي يتم رسمها على يد الفنان الرجل هنا بشكل أو بآخر: أي أن تمثِّلَ الصورةُ السيدة. وتتمثل الحلقة السردية الوسيطة بين قول السيدة وسؤالها للفنان أن يرسمها ونهاية الومضة في "أمسك الفرشاة" التي لا تغير شيئا في أفق توقعاتنا، فهي متسقة تماما مع الطلب السابق عليها وتمثل حركة مادية وسردية في سبيل تحقيق هذا الطلب.

وتتمثل نهاية ومضة "نرجسية" فيما يسفر عنه الإمساك بالفرشاة: "وعلى الورقة رسم ظلَّه" حيث يعود الضمير المتصل إلى الرجل الفنان في هذه الومضة. وتمثل هذه النهاية صدمة ولو مؤقتة لقارئ الومضة: فهي تكشف عن نتيجة غير متوقعة بالنسبة للتمثيل البصري من خلال الرسم الذي تحدثنا عنه أعلاه وما يمثله من درجة من التطابق بين الشخص الواقف أمام الفنان وصورته على الورق بريشة أو فرشاة هذا الفنان. ولكننا نكتشف أن

فرشاة هذا الفنان لم ترَ المرأة الماثلة أمام عينيه وإنما رسم الصورة الذهنية التي يشكِّلها لها في رأسه وأيديولوجيته الذكورية التي لا ترى المرأة كائنا لا يقل ذاتية عنه وإنما يراها صورة باهتة منه وليس لها وجود مستقل عن وجوده. وهنا تتحقق المفارقة بكامل قوتها في هذه الومضة.

ويمكن لقارئ ومضة "نرجسية" لعصام الشريف أن يخلق مفارقة إضافية هنا ليست متحققة في الومضة ذاتها ولكنها ناتجة عن فعل القراءة في عقل القارئ وذلك بأن يقلب الطاولة على رأس ذلك الفنان وطريقته في التمثيل والتعبير الفنيين: فوفقا للثقافة الشعبية أو الدينية مثلا، الشيطان وحده هو الذي لا يوجد له ظل. والإنسان له ظل على الدوام إلا إذا كان يعيش في الظل أو الظلام. ويمكننا أن ننظر للظل على أنه قرين للإنسان وبدونه يصير الإنسان ببعد واحد ولا يكون له امتداد أو تعدد أو ثراء. وبالتالي، يمكننا النظر للظل الذي يرسمه هذا الفنان لنفسه معتبرا إياه تمثيلا للمرأة على أنه هو الذي يحقق وجود هذا الفنان. ويمكنني أن أدعم وجهة النظر هذه بومضتين من ومضات الكاتب المبدع جمعة الفاخري الذي يهتم بالظل كثيرا في ومضاته وقصصه القصيرة جدا. فمثلا يقول جمعة الفاخري في ومضة له بعنوان "انكسار[30]":

[30] جمعة الفاخري. **قهقهة شهية**. الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014، ص 13.

اعتقلوا ظله.. وأطلقوا سراحَه..

سار قليلا..

ثم انكسرَ..!!؟

ويقول في ومضة أخرى له بعنوان "التصاق[31]":

افترقا..

.....

ظلَّ ظِلاهما ملتصقين..!!

ففي هاتين الومضتين لجمعة الفاخري، يمثل الظل جوهر الإنسان وبدونه لا يمكن للإنسان أن يواصل الحياة، بل إن الظل في ومضة "التصاق" يمثل الإنسان الحقيقي والجسد مجرد زائدة في وجود هذا الظل. وعلى ضوء هاتين الومضتين وضوء ما سلف عن أهمية الظل خارج هاتين الومضتين، يمكننا أن نقرأ الصورة التي رسمها الفنان للمرأة على أنها تتمرد على صورته الذهنية عن المرأة وتجعل القارئ ينظر لها على أنها وسيلة من وسائل مقاومة دكتاتورية هذا الفنان وانغلاقه على ذلك، وبالتالي لا يتحقق لهذا الفنان من وراء رسمه لصورة المرأة، ويحيل القارئُ هذا الرسم إلى مفارقة تناهض المفارقة التي تولدت من رسم الظل. وجاء عنوان الومضة

[31] جمعة الفاخري، **سحابة مسك**. الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014، ص 15.

هنا – "نرجسية" – توصيفا دقيا لما يفعله هذا الفنان.

قرأتُ في هذا المقال أربع ومضات للكاتب المصري عصام الشريف، وسلطتُ في قراءتي الضوء على الجانب القصصي والفني والإنساني في هذه الومضات وبينت كيف أن الكاتب عندما يهتم بالجانب القصصي والإنساني في ومضاته يُخرج لنا نصوصا تتميز بفنية عالية وبعد إنساني ثري يكون له تأثير كبير على القارئ بوصفه مشاركا فعالا في عملية إنتاج الدلالة الأدبية ورسم صورة عن الشخصية قد تختلف عن الصورة التي ترسمها الشخصية لنفسها.

نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة "دليل" لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأحاول في هذه القراءة البطيئة أن أتناول ومضة "دليل" لعصام الشريف من كافة الجوانب الممكنة بحيث تكون نموذجا في تحليل الومضات وقراءتها نقديا، وإذا ما تراكم لدينا عدد كبير من مثل هذه القراءات يمكننا أن نؤسس نقديا لفن الومضة ككل. وسأتناول هذه الومضة من عدة زوايا أعتقد أنها لابد من مناقشتها بالتفصيل في كل الومضات حتى نتوصل إلى جماليات فن الومضة بوجه عام: تأويل الومضة تأويلا يساعدنا فيما بعد في النظر إلى عناصر الومضة على ضوئه؛ المدى الزمني للومضة وأقصد به مدى اتساع أو ضيق الحدث زمنيا وهل يمثل لحظة واحدة أم أنه ممتد في الزمان؛ مكان الحدث؛ أسلوب السرد؛ بداية النص؛ نهاية النص؛ شخصيات الومضة؛ التناص (إن وُجِد). وها هو نص الومضة:

دليلٌ

بينَ حائطِ الصّدِّ وأَقْدَامِي انْكَسرَ ظِلي، يَمّمْتُ وجْهِي شَطرَكِ.

ومضة رمزية قد يصعب فهمها لأول وهلة، وسأحاول هنا أن أستوعب عناصرها. تبدأ الومضة بتحديد نوع ما من أنواع المكان: هناك حائط صد وهناك أقدام الراوي وما بينهما ينكسر ظل الراوي. بالرغم من عدم تحديد ملامح حائط الصد، يمكننا أن نقرأه على ضوء الأقدام أولا بوصفه يمنعها من أن تكمل سيرها نحو الهدف الذي يسعى الراوي للوصول إليه. ويمكننا أن نقرأه أيضا على ضوء المخاطبَةِ التي يستهدف الراوي الوصول إليها في نهاية الومضة. إذن حائط الصد يمنع الراوي من أن يحقق هدفه ومن الوصول إلى المخاطبة التي قد تكون الوطن أو المحبوبة أو أي قيمة إنسانية مفضلة لديه أو ذاته أو... وفكرة انكسار الظل في حد ذاتها توحي بأن عائقا ما أو قوة ما أدت إلى انكساره بالرغم من أن الفعل "انكسر" ليس مبنيا للمجهول والظل فاعل هنا، ولكنها فاعلية مسلوبة على أي حال، فهو مفعول به بالرغم من وجوده في الومضة كفاعل، إذ أنه هو الذي يقع عليه الانكسار. والأقدام ذاتها ترمز للخطوات التي ترمز بدورها لمسيرة الإنسان على الأرض أو رحلته الحياتية، وبالتالي انكسار الظل يمثل عثرة في هذه الرحلة أو مرحلة تخبط أو اغتراب للراوي عن ذاته. وهنا يمكننا النظر إلى حائط الصد على أنه صد للراوي عن الخطأ أو عن ارتكاب شيء قد يفتك به هو شخصيا ويقضي على ذاتيته. ومن هنا يمكننا أن نؤوِّل نهاية الومضة على أن

الراوي يتجه نحو ذاته أو نحو ما يحققها ويجعلها ذاتا فاعلة في الزمان والمكان.

ونعود مرة أخرى إلى حائط الصد ويمكننا أن ننظر إليه في ضوء كل هذا على أنه تنبيه للذات أو صحوة ضمير أو يقظة تلفته إلى ما فاته أو إلى ضرورة أن تغير قدماه مسارهما. وهنا يأتي العنوان بوصفه زاوية تلقي الضوء على تأويل من تأويلات ذلك النص المكتمل في حد ذاته. الدليل مرشد وهادٍ، وقد يشير هنا إلى حائط الصد أو انكسار الظل أو المخاطبَةِ وكلها إشارات جائزة نصيًّا. فلو أشار إلى حائط الصد أو انكسار الظل، يمكننا أن ننظر إليه باعتباره إشارة تنبّه الراوي إلى ضرورة مراجعة خطواته. ولو أشار إلى المخاطبة، تكون هي الدليل الذي يُخرج الراوي من عثرته ويصحح مساره.

تشتمل الومضة على ثلاثة ضمائر ملكية تعود على الراوي المتكلم وضمير ملكية واحد يعود على المخاطبة، الأمر الذي يوحي بطغيان حضور الذات على الومضة، ولكن إنهاء الومضة بضمير المخاطب في "شطرك" يوحي أيضا بأن المستقبل أو الحدث المفتوح هنا سيكون لهذه المخاطبة دورٌ أكبر فيه وفي تصحيح مسار الذات. وتشتمل الومضة على فعلين: الفعل انكسر الذي أشرنا من قبل إلى أنه يحمل فاعلية ظاهرية ويدل حقيقة على كون الذات مستقبلة للانكسار ومفعولا بها ويأتي هذا الفعل أولا. أما الفعل

الثاني فهو "يممتُ" الذي يكون فيه الراوي فاعلا حقيقيا وإيجابيا يتخذ خطوات ملموسة نحو الوصول إلى مبتغاه أو الاقتران والالتحام بالمخاطبة هنا بغية تلافي ما أدى إلى انكسار ظله واغترابه عن نفسه.

بالنسبة للمدى الزمني في هذه الومضة، تركز الومضة على لحظة زمنية واحدة تتمثل في انكسار ظل الراوي وما يقوم به من فعل لكي يصحح المسار الذي أدى إلى انكسار هذا الظل. أولا ينكسر الظل، ثم يفكر الراوي سريعا في الأسباب التي أدت إلى انكسار ظله، ويقرر على الفور أن يتوجه نحو المخاطبة كي يتجنب انكسار ظله مرة أخرى.

بالنسبة لأسلوب السرد، الومضة مروية بضمير المتكلم المفرد. واستعمال هذا الضمير في السرد يعطي للموقف خصوصية التجسيد وتحديد دلالة النص بالرغم من انفتاح هذه الدلالة، فالنص هنا نص مفتوح لا يتم غلقه بدلالة حاسمة، ولكن الموقف الشخصي لراوٍ يكون حاضرا بذاته من خلال ضمير المتكلم يُدخل النص في نطاق التخصيص بعيدا عن التعميم وما يشتمل عليه هذا التعميم من تعليق، فنحن هنا أمام موقف محدد لشخصية محددة تسلط الضوء على حدث وحيد. واستعمال هذا الأسلوب في السرد يحمّل العبارات بذاتية فنية ويثري التعبيرات المستعملة لنقل الحدث، وأقصد بالذاتية الفنية أن انكسار الظل وحائط الصد والأقدام والوجه وكل ما في الومضة يكتسب قيمة مضافة بحضور الراوي الذي يسرد حدثا شخصيا

ويفتح الومضة على الرمز والتأويل دون أن يسقط في هوة التعميم. فلو كانت الومضة بضمير الغائب مثلا، سننظر إلى انكسار الظل نظرة حرفية تستحضر الشمس التي وراء الشخصية وينكسر هذا الظل بالفعل على حائط الصد الذي سيكون حرفيا أيضا، وهكذا.

بالنسبة لمكان الحدث، يوجد مكانان هنا: مكان رئيسي وهو الذي يدور فيه الحدث عند حائط الصد ومكان محتمل في المستقبل وهو الاتجاه الذي سيقود الراوي للوصول إلى وجهته التي رأى في الاتجاه نحوها حلا لمعالجة انكسار الظل ومنع تكرار ذلك الانكسار. وبداية الومضة بداية ظرفية، وكذلك نهايتها ظرفية أيضا. فتبدأ بظرف مكان وتنتهي بظرف مكان. ظرف المكان الذي ببداية الومضة يدل على الانحصار بين شيئين أو موضعين وهما الأقدام وحائط الصد هنا، وهما موضعان أحدهما يدل على الحركة – الأقدام – ولكنها حركة متوقفة أو موقوفة مؤقتا وثانيهما يدل على السكون والانسداد، الأمر الذي قد يوحي بأن الراوي محصور أو مسجون بين هذين الموضعين. أما بالنسبة للمكان الذي بنهاية الومضة، فهو مكان اتجاهي – إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير – بمعنى أنه مكان يدل على اتجاه مفتوح ويمثل خروجا للذات من حالة الانسداد أو التوقف التي ببداية الومضة وحلا للمأزق الموجودة فيه.

وبالنسبة لبداية الومضة، هي بداية ظرفية، والبداية الظرفية قد تدل على المكان أو الزمان أو كليهما معا. وفي ومضة "دليل" هي بداية ظرفية مكانية تقدِّم لنا المكان الذي يدور فيه الحدث وتجسد لنا حالة التوقف والتعثر والانسداد التي وصل إليها الراوي.

وبالنسبة لنهاية الومضة، هي نهاية ظرفية مكانية أيضا ولكنها منفتحة على آفاق جديدة ينطلق فيها الراوي ليتخلص من المأزق الذي أدى به إلى انكسار ظله، ويوحي الظرف بالامتداد الذي سيتخذه الحدث فيما بعد، وهي نهاية تفتح آفاق التأويل وآفاق سير الحدث أيضا.

بالنسبة لشخصيات الومضة، هناك شخصيتان فقط، شخصية الراوي الذي يحضر في المشهد من بدايته النصية لنهايته النصية، ومن الأرجح أنه سيواصل حضوره في الامتداد الذي توحي به النهاية النصية، وشخصية المخاطبة هنا التي تحضر في ضمير المخاطب في "شَطْرَكِ" ومن الأرجح أيضا أن هذه الشخصية سيكون لها المزيد من الحضور في حياة الراوي فيما بعد مرحلة النهاية النصية.

وعبارة "يممتُ وجهي شطركِ" في حد ذاتها تفتح الباب على تناص الومضة مع النص القرآني، الأمر الذي يوحي بأن المخاطبة هنا تحتل مكانة تقارب التقديس في حياة الراوي – كالوطن المخاطب بصيغة التأنيث هنا –

وكان انكسار ظل الراوي بمثابة ابتعاد عن وجهة الوطن أو الذات مثلا وهو انكسار نبَّهه إلى ضرورة تصحيح المسار.

والعنوان "دليل" عنوان مستقل عن نص الومضة بنائيا، فنصها مكتمل في حد ذاته بعيدا عن هذا العنوان. وهو عنوان قد يدل على موضوع الومضة بحيث نفسّره مثلا على أنه يشير إلى الطاقة الروحية والنفسية والفكرية التي تقدمها المخاطبة للراوي في النص. وقد يدل على المكان الموجودة فيه المخاطبة أو على "شطرك" والاتجاه الذي يسير على الطريق الذي يوصل الراوي إلى هذه المخاطبة.

قراءة في ومضة "اغتيال" لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأتناول في هذه المقالة القصيرة ومضة "اغتيال[32]" للقاص المصري عصام الشريف، وهي ومضة تحتاج إلى التوقف أمامها كثيرا فالموحى به فيها أكثر من المصرح به بكثير وكأننا أمام عالم متكامل من الصراعات النفسية والاجتماعية والإنسانية. ها هو نص الومضة:

اغتيال

اعتدتُ نظرة ضحاياي الشاردة، هذه الضحية قتلتني نظرتها بينما أغتال حلمها.

شرود الضحايا السابقين أثناء اغتيال أحلامهم واحدا تلو الآخر جعل الراوي يعتبر هذا الشرود جزءا طبيعيا من عملية الاغتيال التي يقوم بها. ويوحي لنا ذلك بنظرة عميقة إلى مفهوم الشر والقبح في حياتنا، فعندما نمارس شيئا شريرا أو قبيحا ونكرره ولا نجد في رد فعل من نقوم بمارسته عليهم أو ضدهم شيئا يصدنا، نعتاد على هذه الممارسة أو هذا السلوك، وهو اعتياد يجعلنا نستمرئ تصرفاتنا السيئة ولا نجد فيها شيئا شاذا أو غريبا.

[32] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 9.

وكلمة الاغتيال ذاتها تدخل الومضة في نطاقات أكبر مما يبدو على سطحها، فالاغتيال يكون للسياسيين والمفكرين والمتميزين خاصة ممن يحقد عليهم أو يعارضهم في السلوك أو الاتجاه أو النظرة للحياة أو ممن يفتقد ما لديهم. وفي الغالب يكون الاغتيال مصحوبا بغفلة الضحية وعدم وعيها بأن هناك أحدا يترصدها أو يريد أن يقضي عليها. وعندما يقترن هذا الاغتيال بالأحلام هنا، ربما يكون الراوي صديقا لمن يغتال أحلامهم أو مسئولا عن أمورهم بشكل أو بآخر، وكأنه يتسلل إلى أحلامهم أو يتعرف عما يكشفون عنه له من تطلعات ليفسدها في مهدها أو يدمر قواعدها، وكأن الراوي سوسة تنخر في عظام مجتمع بأكمله.

وتعمد الراوي اغتيال الأحلام دون اغتيال أصحابها يوحي بأن الراوي يحاول أن ينزل بسقف الطموحات لدى الشخصيات/الضحايا إلى حده الأدنى، كما أن الحلم الذي يغتاله الراوي في كل ضحية أكبر من الراوي ذاته وكأن هذا الراوي ناقم على كل من له حلم يسعى لتحقيقه أو كأنه يسعى بحرص لأن يجعل كل شخصية "شريرةً" مثله بلا حلم، وكأنه هو شخصيا عجز عن تحقيق حلمه فأراد أن يجتث كل حلم لأي شخص آخر.

وبعد هذا الاعتياد وهذه الآلية في الاغتيال، يُفاجأ الراوي بنظرة مغايرة ربما تخلو من الشرود وربما وجد نفسه في الضحية ونظرتها وكأنه اكتشف أنه يغتال نفسه باغتيال هذه الضحية، وكأن نظرة هذه الضحية تجسد كل

نظرات الضحايا السابقين وكأن هذه النظرة ومضة في حد ذاتها تكثف كل لحظات الاغتيال السابقة وتفرّغ النظرات السابقة من شرودها ليسقط هذا الوميض الكاشف على لاوعي الراوي ووعيه على حد السواء ويجعله يكتشف فظاعة ما يفعله.

ويستعمل الراوي "هذه" التي تدل على الإشارة للقريب زمانا ومكانا هنا وكأنه يكتشف فداحة اغتيالاته في نفس اللحظة التي يغتال فيها حلم الضحية التي من الواضح أنها ستكون أخيرة، لأن نظرة هذه الضحية قتلت الراوي معنويا على الأقل: أي أنها قتلت فيه ما يقوم به من اغتيال، وكأن هذه النظرة هي المقصلة أو القاضي أو الحَكَم الذي يصدر حكما نهائيا على الراوي.

ومن الواضح أن هذه الومضة عبارة عن لقطة من حدث أكبر يشير الراوي إليه من خلال الاعتياد في بداية الومضة وكأننا أمام ومضة مستنبطة من رواية جريمة أو رواية تتوغل في خبايا الشر داخل النفس البشرية وقام الراوي بالتوقف عند لحظة تحول الحدث في هذه الراوية وأبرزها لنا في ومضة رائعة.

بالنسبة للحدث في هذه الومضة، لسنا أمام مجرد سرد لحدث. فالومضة هنا تقدم لنا لحظة دالة من حدث أكبر يمتد قبلها في الزمن بكثير واستحضره

الراوي هنا من خلال التأكيد على اعتياده اغتيال أحلام أشخاص آخرين. ومن هنا نكون أيضا أمام شخصية مركبة ولها بعد نفسي كبير تكثفه اللحظة التي أمامنا وتوحي بتوغل الشر واغتيال الأخلام في شخصية الراوي. ومن هنا يمكننا أن نستشف أن الومضة بوجه عام تستحضر في خلفيتها أحداثا سابقة بين الشخصيات حتى لو كانت هذه الشخصيات/الضحايا هنا مختلفة، ولكنها تشترك في الأحلام على أية حال، أي أنها كلها تتقاسم رحابة الحلم والسعي نحو تحقيق التطلعات ويأتي الراوي هنا بمثابة عائق أمام هذه الأحلام والتطلعات أو خصم لها يسعى للقضاء عليها.

وبالنسبة للزمن، يركز الراوي على لحظة فارقة في حياته، فالومضة هنا مروية بضمير المتكلم، وهذه اللحظة ليست منفصلة عن اللحظات السابقة عليها، ولكنها تتصل بها اتصالا وثيقا لأنها تكشف لنا عن تاريخ الشخصية/الراوي مع الاغتيال. ولكن هذه اللحظات السابقة لا تحضر بذاتها في الومضة، الأمر الذي قد يجعل الومضة قصة قصيرة أو تلخيصا لحدث، وإنما تحضر من خلال الفعل "اعتدتُ" الذي يوحي بتكرار الحدث من قبل وبتكرار لحظات وتجارب مماثلة، ولكنه فعل أيضا يوحي بأن الراوي سيمر بنقطة تحول تُخرجه من هذا الاعتياد، فلو سردت لنا الومضة نفس الحدث المتكرر من قبل دون تحول لن نكون أمام ومضة، إذ أن وعي الراوي في هذه الحالة سيكون ثابتا دون أن يطاله تحول أو تبدل أو تغيّر، ولذلك يسلط

الراوي الضوء على لحظة تحول في هذا الحدث المتكرر، ولحظة التحول هذه هي ما تحدثنا عنه سابقا بأن الومضة تلتقط لحظة فارقة في حياة الشخصية، فارقة بمعنى التحول والتميز عن اللحظات الأخرى المشابهة أو غير المشابهة.

دلالة الشكل وبنية التكرار: قراءة في ومضة "مطاردة (2)" لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

مطاردةٌ (2)[33]

ـ :"ولا أنا.." و أكملَ طريقَه، توسلتُ إليه، لمْ يلتفتْ، صحتُ :"ألنْ يعرفَ أحدٌ ؟"،

ـ :"ولا أنا.." وأكملَ طريقَه..

النص بشكله الحالي وبوجود الشَّرطة في بداية السطرين يدل على حوار ما، وكأنها ومضة حوارية، ولكن يبدو أن الحوار ليس بين شخصين وإنما بين نصين: نص يشغل السطر الأول ونص يشغل السطر الثاني. ويشترك النصان في ""ولا أنا" وأكمل طريقه". والنصان معا يشكّلان نصا دائريا أو ومضة دائرية، فالبداية هي النهاية، الأمر الذي يُدخلنا في حدث قابل للتكرار، وهو في الغالب حدث وجودي أو لغز وجودي لا يستطيع الكاتب أن يجد تفسيرا له ومع ذلك يصر على الدوران في نفس الدائرة أو في فلك نفس السؤال.

[33] عصام الشريف. أطياف ومرايا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015. ص 31.

ومن الواضح أن عبارة "ولا أنا" رد على سؤال أو استفسار ما أو ملاحظة ما، ومن الملاحظ أيضا أن السائل والمسئول لا يعرفان الإجابة على ذلك السؤال أو لا يستطيعان تفسير اللغز المحير. ومن الملاحظ كذلك أن هذين الشخصين يسيران على نفس الطريق، ويبدو أن أحدهما يتوقف قليلا ليسائل خطواته ويطرح السؤال على الشخص الآخر الذي لا يقدم إجابة ولا يتوقف أيضا.

وعندما نمعن النظر في تركيب الومضة، نجد أن بها ثلاثة نصوص وليس نصا واحدا. ولكن بها نصا أساسيا يمثل اللحظة الحالية، ونصا قبله ونصا بعدا، والبداية هنا بداية من منتصف الحدث تنفتح على حدث آخر قبلها لا يتم ذكره إلا من خلال نهايته، لكنه مستمر وموجود في النص الأساسي الذي هو:

توسلتُ إليه، لمْ يلتفتْ، صحتُ :"ألنْ يعرفَ أحدٌ؟"، ـ :"ولا أنا.." وأكملَ طريقَه..

إذن نحن أمام شخصيتين تظهران في حدث أو مشهد النص الأساسي: شخصية متحركة تتمثل في هاء الغائب في "إليه" والفاعل في "يلتفتْ" وربما في "ولا أنا وأكمل طريقه"، وشخصية تتوقف وتطرح السؤال وتتوسل لكل عابر سبيل أو سائر على الطريق. وعندما ندقق في أسلوب

الإشارة إلى الشخص الأول، نجد أنه يظهر لأول مرة بعد حرف الجر في صورة ضمير غائب متصل، والاتصال هنا بحرف الجر، ولا يدل على اتصال مع الشخص الثاني، فهذا اتصال منعدم، بالرغم من إجابته على سؤاله. فالإجابة التي قدَّمها هذا الشخص نفيٌ للإجابة المرتقبة، وبالتالي لا تحقق الاتصال المرجو. إذًا الظهور الأول لهذه الشخصية ظهور مجرور، تابع، منكسر، مستسلم لطريقه أو مصيره أو جهله ولا يسعى للتوقف عند السؤال.

أما بالنسبة للظهور الثاني لهذا الشخص، فهو ظهور منفِيٌّ أيضا، فالفعل الذي يأتي فيه فاعلا وهو فعل يدل على التوقف وعلى الحركة في آن: إمكان أن يتوقف هذا الشخص ليحاول أن يتدبر السؤال الذي يطرحه الشخص الآخر ويحاول معه التوصل إلى إجابة، وإمكان أن يتوقف ويلتفت نحو الرجل الواقف ليتساءل على الطريق. ولكن الإمكانين موؤدان، لأن هذا الشخص لم يتوقف ولم يلتفت. وعدم التوقف يحتمل دلالتين هنا: أولا، هذا الشخص لا يعير من معه على الطريق اهتماما ولا يضع الآخرين في حسبانه، أو هو نسخة مكررة منهم؛ ثانيا، هذا الشخص لا يعير نفسه اهتماما أيضا، فهو يواصل السير على الطريق بالرغم من أنه لا يسأل السؤال ولا يحاول أن يتوصل إلى إجابة له.

والظهور الثالث لهذا الشخص يتمثل في ضمير المتكلم المفرد المنفصل "أنا" الذي يحتمل أن يكون مبتدءا لخير أو فاعلا لفعل حتى لو كان هذا الفعل يأتي في إطار جملة اسمية. ويمكننا أن ننظر إلى هذا الضمير من عدة زوايا.

أولا، الكلام الوارد على الشخصية نفي للأنا، وليست الأنا بمعناها في علم النفس التي قد تحتمل دلالات سلبية من وجهة نظر الأنا الأعلى الذي يسلّط – ربما بمعنى يمنح نفسه السلطة – رقابته ووصايته على الأنا. فنفي الأنا هنا يمثل إعدام الذات أو انعدام الذاتية أو غياب المرء عن ذاته، خاصة عندما نقرن ذلك بالطريق التي تسير عليها الشخصيات في الومضة.

ثانيا، الفاعلية أو المبتدئية منفية أيضا عن ذلك الشخص، فيمكننا أن نبصر في "ولا أنا" بداية جملة تحتاج إلى خبر سواء أكان هذا الخبر اسما أو صفة أو كان جملة فعلية يكون فيها هذا الشخص فاعلا وربما كان هذا الفعل يحتاج إلى مفعول مثل "الإجابة". وحَذْفُ الخبرِ هنا توحي بأن هذا الشخص لا يمكنه أن يكّوِّن جملة مفيدة، وربما حياته ذاتها ليست جملة مفيدة، وربما لا يستطيع الإخبار نحويا في الجملة ويمتد ذلك ليشمل عجزه عن أن يقدّم خبرا أو معلومة للسائل.

ومن الواضح أن هذين الاحتمالين احتمالان وجوديان. أما الاحتمال الثالث للتأويل، فهو احتمال ميتافيزيقي. الأنا حضور للذات، هي الاسم في

صفائه وماهيته وحضوره، وهنا استحضر ما ورد في سورة البقرة على سبيل المثال عن "الأسماء كلّها" التي علّمها الله سبحانه وتعالى لسيدنا آدم. وبالرغم من أن الكثيرين يفسّرون "الأسماء" على أنها اللغة التي علمها الله لآدم، أرى أنها ليست اللغة، فالله قبل ذلك يخاطب الملائكة ويستخدم اللغة وكذلك الملائكة يفهمون هذه اللغة ويستعملونها. إذن الأسماء خاصة بالطور الجديد من الوجود الذي يؤهل الله آدمَ لتمثيله أو تجسيده، وهو الوجود على الأرض. ما علاقة ذلك بالومضة التي بين أيدينا؟ الضمير الوارد فيها – "أنا" – حضور للاسم، لوجود الذات، للوجود كله. و"أنا" ضمير يأتي على لسان الشخصية التي تتخذ في كل لحظة شكلا مختلفا، فـ "أنا" في بداية الومضة غير "أنا" في آخرها وغير "أنا" التي سبقت البداية السردية وغير "أنا" التي ستأتي لاحقا بعد نهاية نص الومضة دون نهاية تجربتها الفنية ودون نهاية حدثِها، نظرا للطبيعة الدائرية للحدث وهي طبيعة ناتجة عن دائرية بناء الومضة، ونظرا للأشخاص المختلفين الذين طرحت عليهم الشخصية الأخرى السؤال والذين ستطرحه عليهم. وكون "أنا" منفية بـ "لا" وكونها مسبوقة بواو العطف يدلان على غياب وجود الشخص الذي لا يعرف ولا يتوقف، وعلى أن هذا الشخص يضيف إجابته – التي ليست إجابة – إلى إجابات "أنوات/نحن" آخرين سبقوه وسيضيف اللاحقون "إجاباتهم" إليها أيضا.

أما الظهور الرابع للشخص الأول فيتمثل في كونه فاعلا في "وأكمل طريقه". وهذه الفاعلية فاعلية منفية أيضا بالرغم من أنها في صيغة الإثبات، فهو إثبات نحوي فقط دون أن يقترن به إثبات دلالي أو ذاتي، فهو نفي للذات، لأن هذا الشخص يكمل طريقه مثل باقي الأشخاص الذين سبقوه ولم يتوقفوا.

ويتمثل ظهوره الخامس المشتمل في ظهوره الرابع في كونه تحول إلى ضمير متصل كما في البداية، وهو مجرور أيضا ومضاف إلى الطريق، وهذه الإضافة – بالرغم من أنها نحويا تجعل هذا الشخص مالكا للطريق – تجعله دلاليا وتأوليا وفنِّيًّا، بناءً على سياق استعمال الضمائر في الومضة، مضافا إلى الطريق، فهي ليست ملكه ولا يعرف حتى كيف يتوقف ليجعل خطوته على هذا الطريق – وأقوم بتذكير الطريق قاصدا – ذاتية وليست آلية.

هذا بالنسبة للشخصية الأولى التي تشبه شخصيات قبلها وشخصيات ستأتي بعدها، أما بالنسبة للشخصية الثانية، فهي شخصية الراوي الذي يستعمل ضمير المتكلم في السرد:

توسلتُ إليه، لمْ يلتفتْ، صحتُ :"ألنْ يعرفَ أحدٌ ؟"

ويمكننا أن ننظر إلى هذا المقطع على أنه ومضة مستقلة بذاتها ومكتملة. ويظهر الراوي – بصفته مشاركا في الحدث – في فعلين يقوم فيهما بدور الفاعل، ووجوده عبارة عن ضمير مستتر وليس متصلا أو منفصلا أو خاليا من الفاعلية أو الذاتية أو الوجود مثل الشخصية/الشخصيات الأخرى. وأستطيع أن أبصر في استتار ضمير الفاعل هنا ابتعادا عن الاتصال الذي يقضي على الذات وعن الانفصال المنفي وعن الجر وعن الإضافه. فبالرغم من أن ضمير الفاعل غير ظاهر، تتجسد فاعليته بطريقة لا تستطيع الضمائر الظاهرة – المتصلة أو المنفصلة – التي تشير إلى الشخصية أن تحقق ذرة واحدة منها.

وسننظر الآن إلى الفعلين اللذين يكون فيهما الراوي فاعلا، لنرى مدى ارتباطهما بما استنبطناه من جماليات استعمال الضمائر في هذه الومضة. الفعلان مثبتان وإثباتهما نحويا أو دلاليا يدل على الإثبات الجمالي الذي استدعى التوقف على الطريق وطرح السؤال أيا كانت طبيعة السؤال: استفهام مباشر، استجواب، تقرير للحيرة، استفسار، جملة خبرية تنم عن عدم المعرفة، الخ.

الفعل "توسَّلتُ" يدل على الرجاء، الإلحاح، طلب المعرفة، وقد يدل أيضا على عدم توازن ميزان القوة أو السلطة – ولا أدري لماذا كتبتُ "السلطة" في البداية على أنها "السطلة" – بين المتوسِّل والمُتَوَسَّل إليه، ومن

الواضح أن الشخص المتوسّل إليه أقوى أو أعلى مكانة – ظاهريا في سياق الومضة – من الشخص المتوسِّل.

واقتران هذا الفعل سياقيا بالفعل "يعرف" الوارد على لسان الراوي في السؤال الذي يطرحه ولا يجيب عليه أحد – يدل هذا الاقتران على أن التوسل متعلق بطلب المعرفة، ومن الواضح أن الراوي يظن أن هذا الشخص أكثر منه علما ومعرفة ودراية، ولكن سياق الومضة وسؤال الراوي المنصوص عليه فيها يدلان على أن هذا الظن ليس في محله، الأمر الذي يسبب نوعا من الإحباط أو خيبة الأمل لدى الراوي ويدفعه لأن يصيح أو يصرخ أو يستنكر أو يعبر عن قلقه الوجودي – وربما هذا القلق ليست له علاقة مباشرة بالقلق الوجودي في الفلسفة الوجودية الغربية. فهو قلق له أبعاد إنسانية، اجتماعية، سياسية، اقتصادية، معرفية، وطنية، جغرافية، الخ. كما أنه يربط بين الوجود وعله الوجود حتى لو كان ظنه السابق ليس في محله، حتى لو كان هذا الظن أخطأ الهدف المظنون فيه: أي أن الشخص الذي يتم توجيه السؤال له ليس هو المقصود، وربما كان توقف الراوي على الطريق اشتباه الموجّه إليه السؤال أو المتوسّل إليه عليه (الراوي)، الأمر الذي قد يجعلنا ننظر إلى الراوي ذاته على أنه في المكان الخطأ أو يتوجه بالسؤال إلى الشخص الخطأ أو يلتبس عليه أمر دربِه ذاته فيسعي إليه في صورة ليست لها علاقة بالدرب الأصلي المفتقد حتى الآن.

وننتقل الآن إلى السؤال: "ألن يعرف أحد؟"، وهو سؤال لا يأتي قبله حال بعد "صحت" يحدد طبيعة الكلام الذي يحتوي عليه أو يعبّر عنه الصياحُ، مثل قائلا، متسائلا، متعجبا، مستفسرا، مستسلما، محتجًّا، الخ. ونجد أن "لن" حاضرة في السؤال لتوحي لنا أن كل من مروا على الطريق من قبل لم يعرفوا (السؤال، الإجابة، التوقف، التقاط الأنفاس، التأمل، الخ). ومن المعروف أن "لن" تدل على النفي في المستقبل، ولكنه نفي مقرون بتساؤال يتطلب الإجابة بالنفي أو الإثبات، وبالتالي يتساوى احتمالا الإجابة، كما أن السؤال بصيغة المستقبل يوحي بأن الراوي سيظل يطرح السؤال على نفسه وعلى غيره، الأمر الذي يوحي بأنه سيحافظ على خطواته على درب السؤال والرغبة في الارتواء، أيا كان هذا الارتواء.

ونعود الآن إلى بنية الومضة ككل لندرك أن الومضة تبدأ بإجابة مار أو عابر سابق على السؤال، ثم تسرد الموقف كاملا – وهو موقف يتكرر في عالَم الراوي – وتنتهي عند نهاية هذا الموقف، الأمر الذي يفتح الومضة على احتمالين جائزين أو واردين. يتمثل الاحتمال الأول في أن بنية التكرار في الومضة قد توحي بأن نفس الموقف سيتكرر مع أشخاص آخرين (وربما إلى ما لا نهاية). أما الاحتمال الثاني فيفترض أن انتهاء الموقف بنهاية نص الومضة يفتح المجال أمام احتمال مغاير في المستقبل نجد فيه إجابة على

السؤال، ويدعم ذلك تساوي احتمالي الإجابة عن السؤال الوارد في الومضة ويتعلق بالمستقبل.

كما أن ورود الومضة على شكل حوار بين شخصين وتفسيرنا لذلك أعلاه بأن الومضة نصان وليست نصا واحدا – ورودها بهذا الشكل يجعلنا ننظر إلى النص الأول على أنه يجمع بين الراوي والشخصية الأخرى ويحدد السمات المتفردة لكل منهما، وننظر إلى النص الثاني على أنه ومضة مروية بضمير الغائب عن الشخصية الأخرى التي تمتثل لجهلها وعدم محاولتها التوقف أو التساؤل أو المشاركة في البحث عن إجابة.

وشكل الحوار في النص الإجمالي يفتح الباب فنيا وبنائيا على ورود نص ثالث في سطر منفصل يسرد فيه الراوي بضمير المتكلم ومضته أو قصته أو حكايته أو ما فعله بعدما أدرك أن الشخصية الأخرى لن تستطيع أن تقدم له شيئا: فإذا كان السطر الأول يجمعهما معا وكان السطر الثاني تنفرد به الشخصية الأخرى، فلابد بنائيا من مجيء سطر ثالث ينفرد به الراوي ولا تظهر فيه الشخصية الأخرى، الأمر الذي يوحي بأن الراوي لم يسجل أو يكتب أو يلقي أو يغرس قصته أو ومضته بعد.